

مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الأربعون _ العدد 465 كانون الثاني 2010
Monthly Literary Magazine Published by Arab Writers Union
40th Year – Issue No. 465 - January 2010

ملف العدد:
الشاعر علي الجندي

التفكير البلاغي
عند أ.د حسين جمعة
د.عيسى العاكوب

فصل من رواية
مدينة الله
د.حسن حميد

أمير السكوت
علي كنعان

حوار مع الكاتب المسرحي
هيثم يحيى الخواجة

العدد
465
كانون الثاني 2010
المحرم 1431
WWW.AWU-DAM.ORG

العدد
465
كانون الثاني
2010
السنة الأربعون

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان لـه اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد
ص.ب: ٣٢٣٠
هاتف: ٦١١٧٢٤٠ ـ ٦١١٧٢٤٢ ـ ٦١١٧٢٤٣ ـ فاكس: ٦١١٧٢٤٤
البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	١٠٠٠
	مؤسسات	١٢٠٠
الوطن العربي	أفراد	٣٠٠٠
	مؤسسات	٤٠٠٠
خارج الوطن العربي	أفراد	٦٠٠٠
	مؤسسات	٧٠٠٠

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

الـعدد ٤٦٥ كانون الثاني

كل عام وأنتم بخير

فادية غيبور

إنه العدد الأول في العام الجديد.. فاسمحوا لي قبل كلّ شيء أن أهمس في أذن كلّ قارئ وكلّ صديق يمنح مجلة الموقف الأدبي حضورها واستمرارها: كلّ عام وأنتم بخير.. كلّ عام و(الكلمة الطيبة بخير) ينطق بها القلب أو تهمس بها الشفاه في آذان الأصدقاء المبدعين الذين يمنحون حياتنا معاني جديدة وهم يتصلون بنا أو يرسلون إلينا التهنئة بالعام الجديد ورقياً أو إلكترونياً.. نتمنى لهم ويتمنون لنا عاماً جديداً معبّأ بالمحبة وبالمزيد من الحروف المسافرة على الورق شعراً وقصة؛ مقالة أو دراسة أو رواية أو مسرحية.. المهم أن تستمر الحياة المتصلة بالكلمة الطيبة المحملة بالفرح حيناً وبالألم في حين آخر تبعاً لمعطيات الحياة وتفاصيلها المتناقضة.. لا لشيء شخصي وإنما لما عشناه ونعيشه مع أهلنا في فلسطين منذ ولدنا وحتى اليوم.. فما زالت مجازر الصهاينة في غزة وغيرها من المدن والقرى الفلسطينية تثير شجوننا وتستفز مشاعرنا وتستمطر أقلامنا صرخات الاحتجاج وقصائد الرفض والاستنكار وقصص الحنين إلى ربوع سكنت ذاكرة القلب مذ خفقاته الأولى ولا تزال تسكنها بانتظار تحقيق معجزة العدالة.. وندرك أنّ هذه المعجزة لن تتحقق إلا بالدم والتضحيات وبالوفاق العربي والفلسطيني معاً.. ولكن هذا لا يعني أن عام القدس عاصمة للثقافة العربية قد انتهى.. فقد اتفق مثقفو الأمة العربية وأدباؤها أن تكون القدس عاصمة أبدية للثقافة العربية كائنة ما كانت العاصمة الرسمية لهذه الثقافة؛ وقد نختلف حول الشعار غير أننا سننظر ما عشنا نحو القدس بإجلال وإكبار وتقديس كونها (مدينة الله) حقاً...

ومن ثمّ فإن مجلة الموقف الأدبي ستكون دائماً بانتظار المزيد من المواد الأدبية التي تتناول القضية الفلسطينية بصورة عامة وتتناول القدس بشكل خاص وبالتالي فإنكم ستقرؤون في هذا العدد مواد جديدة وصلت إلينا بعد إنجاز عدد القدس الخاص، وقد بذلنا بعض جهدٍ حتى استطعنا إقناع الزميل حسن حميد (مشكوراً) بالموافقة على إهداء قراء الموقف الأدبي فصلاً من روايته الجديدة "القدس مدينة الله" شاكرين له ذلك؛ وثمة مواد أدبية أخرى تتعلق بالقدس تطلّعون عليها في هذا العدد وفي الأعداد القادمة إن شاء الله.. ولا بدّ من الإشارة إلى مبررات استمرارنا بنشر كلّ نصٍّ إبداعي يخصّ القدس شعراً كان و نثراً لأسباب نعرفها جميعاً تتلخص بأن وضع القدس العربية وضع خطرٌ جداً، وأن محاولات مكثفة لتهويدها تتوالى بطريقة مروّعة ومنها على سبيل المثال لا الحصر أن دويلة الكيان الصهيوني شرعت مؤخراً وبشكل سريّ تستخدم مواد كيماوية محظورة عالمياً في عمليات الحفر التي تقوم بها أسفل المسجد الأقصى المبارك لتسهيل وتسريع عمليات الحفر وقد أكدت مصادر إعلامية موثوقة أن هذه الحفريات وصلت إلى أقل من خمسين متراً عن قبة الصخرة حيث يتركز الحفر في الجهة الجنوبية الغربية بدءاً من باب السلسلة إلى باب المغاربة التي

تعد أقرب نقطة إلى قبة الصخرة، هذا بالإضافة إلى استمرار وتكثيف الاعتداءات المتكررة على مدينة القدس والعمل على تهويدها؛ فقد تعرضت مدينة القدس والمواطنون المقدسيون على مدار عقود متوالية لعملية تهويد ممنهجة ومدروسة من قِبَل المؤسسة الصهيونية العالمية، وبتنفيذ مباشر من سلطات الاحتلال الصهيوني، وبرعاية رسمية من حكومته.

وتشمل عمليات التهويد استمرار الاغتصاب والاستيلاء على منازل المقدسيين وطردهم منها تحت تهديد السلاح، وكذلك سحب هوياتهم وهدم منازلهم وعقاراتهم، بهدف تفريغ المدينة من سكانها الأصليين الفلسطينيين. (١)

وهكذا يستمر المستوطنون الصهاينة بتنفيذ خطتهم الاستيطانية حيث اقتحم عشرات المستوطنين قبل أسابيع قليلة باحات المسجد الأقصى من بوابة المغاربة بحماية مشددة من قوات الاحتلال؛ علماً أن ثمة اقتحامات يومية لباحات الأقصى تنفذ بعيداً عن كاميرات الإعلام وبدعم دائم من قوات الاحتلال..

ونعلم جميعاً أن سلطات الاحتلال الصهيوني تمارس سياسة تطهير عرقي في مدينة القدس المحتلة، فهي ترفض منح المواطنين المقدسيين تصاريح للبناء، ثم تستصدر أوامر هدم ضد أي مبنى يشيد بالمدينة المقدسة بدون ترخيص؛ ولست أعرف كيف صرّحت مصادر إعلامية صهيونية عن إصدار مئتي أمر قضائي صهيوني لهدم منازل فلسطينية في مدينة القدس المحتلة لم تنفذ.

كما صرّحت بأن قضاة المحاكم يضغطون باتجاه تطبيق هذه الأوامر وإخراجها إلى حيز التنفيذ، محملين وزارة الداخلية الصهيونية وبلدية الاحتلال مسؤولية عدم تنفيذها.(٢)

فهلاّ وقفنا مع أهلنا في فلسطين بصورة عامة وفي القدس بصورة خاصة وأولينا هذا الموضوع ما يستحقه من اهتمام تنديداً وشجباً ومناقشة موضوعية شعراً ونثراً.. حتى لو كان الكلام أضعف الإيمان كما يقول كثيرون.

وبما أنني أمهد للأعداد القادمة أرجو من الزملاء موافاتنا بالمواد التي تغني أعداد المجلة وربما أصدرنا عدداً أو عددين متخصصين يتناول كل منهما أحد الأجناس الأدبية هذا بالإضافة إلى عدد من الملفات التي ننوي إعدادها بمساعدتكم جميعاً حول موضوعات تقترحونها وتغنون بها أعداد العام ٢٠١٠م آملين أن نصل معاً إلى تحقيق بعض ما نتمنى وتتمنون لهذه المجلة من نجاح وبعض تميز..

مرّة ثانية وثالثة و.. و.. أقول من القلب: كلّ عام وأنتم بخير.. كلّ عام وأهلنا في القدس وغزة وجميع المدن والقرى الفلسطينية بألف خير على الرغم من شرور الصهاينة التي تتضاعف وتتجدد يوماً بعد يوم.

كلّ عام والوطن وأبناؤه المخلصون بألف خير.

(١) قدس بريس..

(٢) قدس بريس عن الإذاعة الإسرائيلية

q q

فصل من رواية (مدينة الله)

د. حسن حميد

القدس

«ها أنذا،

أكتب إليك من القدس.

لم أشأ الكتابة إليك مباشرة قبل أن أمكث فيها ليلة أو ليلتين، تعرف جيداً أنني عبّأت روحي لمثل هذه الزيارة، وقرأت عن القدس الكثير، والتهمت معظم تاريخها خلال أشهر، ولم أترك ، قدر استطاعتي خبراً، أو حادثة، أو موقفاً، أو علماً، أو مكاناً، إلا وجالسته كي أعرف هذه المدينة أكثر وإن كان من خلال قراءاتي. لم أدع كتاباً من كتب الرحلات المقدسية القديمة والحديثة إلا وأتيت عليه كي أعرف سرانية المدينة، ودهشة النفوس، وحيرة العقول، وبهجة الخواطر التي رأت المدينة وعرفتها أو عاشت فيها أياماً أو شهوراً أو سنوات.

تعرف جيداً أنني مفتون بالقدس مكاناً، وتاريخاً، ومعتقداً، ومعنى، لهذا، وقبل أن أهم بزيارتها مغادراً مدينتي سان بطرسبورغ .. ذهبت إليك، وأنت المؤرخ، والسياسي، ورجل الفكر، وصاحب الرحلات الشهيرة وأستاذي في اللغة العربية.. كي أتزود بوصاياك لزائر مثلي يزور القدس للمرة الأولى.

أذكر أنك قلت لي، ستدهش، وتصاب بسحر المكان ومغناطيسيته حالما تصل إليه ، وهذا ما حدث فعلاً ، فأي مكان خرافي هذا الذي أراه، فالبيوت هنا أشبه بالدوالي عناقاً وتعريشاً وتآخياً وهمساً وجمالاً، وهي على الرغم من تطاولها.. دانية مثل العناقيد، وطرية كالثمار، وذات رائحة تشبه رائحة الحناء والزعفران، عتبات البيوت متشابهة مثل أولاد أسرة واحدة، والشبابيك الوسيعة طولاً وعرضاً مملوءة بنداءات الترحيب.. لأول مرة أشعر هنا بأن شبابيك البيوت تشبه المرايا الصقيلة، تشبه وجوه ساكنيها.. يا لطلات النساء المقدسيات من الشبابيك الحانية، ويا للنباتات التي تزينها كبساتين الدروب..

هنا، وفي منفسح رحب تتلاقى فيه الدروب.. تلاقيك شجرة خروب مذهلة في اتساعها، وامتدادها، واصطفاف أوراقها وأغصانها، وزقزقة طيورها، وكثرة قرونها السود لذيذة المذاق.. لكأنها قرون السكر التي حدثتنا عنها الأساطير؛ تلك القرون التي كان يتهاداها العشاق في الأمسيات الرخية. أتذكر ما قالته الأسطورة عن بنات القدس، من أن رضابهن الحلو.. حلوٌ لأن أمهاتهن أكلن الكثير من قرون الخروب، هنا، وفي الظلال الطويلة لهذه الشجرة تفترش النساء البلاطات الحجرية وهن يبعن العطور، والثياب، والحناء، والزعتر، والزعفران، والعنبر، والقرفة، وجوزة الطيب، وأعواد القرنفل، والبخور، والسمسم، وحبة البركة، والرمان، والتين، والكعك، والمكاحل، والأصبغة، وأعواد الند والصندل، والأساور، والخرز، والخواتيم، والأقراط، والريش، والقهوة، والسكر الفضي، والقمردين، والجوز، واللوز، والبندق، والزنجبيل.. وإلى جوارهن نساء أخريات يخبزن أقراص الزعتر، والسبانخ، والحميضة، والهندباء، والكشك، والفليفلة الحمراء، والجبنة، والقريش.

سألت عنهن فقيل لي تنذر المرأة المقدسية نذراً لله، تقول: يا رب إن رزقتني ولداً، أو بنتاً أو فككت أسر زوجي المسجون، أو عدت لي بغائبي، أو شفيت لي مريضي، فإنني سأقوم بالخبز يوماً كاملاً أمام بيت المقدس، وأوزعه أنا وأولادي على المارة هبة وشكراً، لك يا رب.. فإن استجاب الله لها، توفي بنذرها.. فتأتي إلى هنا أمام بيت المقدس مع أولادها وطحينها، وصاجها، وزعترها، وجبنها، وقريشها.. فتخبز طول النهار، وأولادها يوزعون ما تخبزه على المارين هبة ونذوراً .. و إلى الجوار حاملو قرب الماء يوزعون أكواب الماء المبرد مناولة ، وقرب زوايا البيوت عازفون يسيلون من آلاتهم الموسيقية

أنغاماً آسرة، وبقربهم صناديق خشبية وضعت عليها أجمات الورد.. راح المارون بالشوارع يستلون الورد وردةً وردةً، وثمة عازف ناي ينفخ في نايه فتلقه الأبصار وهو يمشي رهواً كالخيول.

هنا، لا تدري ، وفي أي وقت تتعالى التكبيرات، ودقات النواقيس، كما لا تدري من أي الجهات تأتي الروائح الطيبة، ومن أين يتوافد الناس، والدراويش، وأصحاب العربات، والسلال، وكيف تجري الأسواق والحارات نحو بعضها بعضاً وتتلاقى مثل السواقي، هنا تسلم روحك للشوارع.. فتماشيك الظلال، والأنسام، وتباريك الوجوه التي تشبه أرغفة الخبز، ويدور بك التلفتُ والانتباه والصحو كي تلقك غواية المكان، وكي تظل على مبعدة كفٍّ من غيبوبة الافتتان.

أصارحك بأنني مدهوش، ومسحور، أجلس، وأمشي، وأنا في حذر مشتهى أتمنى أن يطول، أشعر كأنني أرى ولا أرى، وأحسُّ بأن ضباباً أبيض فضياً أو يكاد يغشى المدينة.. ف تتكثر الهالات هنا وهناك وتتعالى في مرجحة كأنها مشدودة إلى حبال خفية تحجبها الغيوم.

هنا، لا تدري من بلل يديك ووجهك بالرذاذ النثيث، ومن منح هذه الوجوه الطالعة من كل الأمكنة نثار الضوء، ومن حباها بالبهجة الحالمة.. ومن أطلق طيور الحمام المتفلتة من أقفاص الهواء.. مثل الفلاحات لتمنح الدروب، والبيوت، والساحات، والحقول، والأشجار، والمفارق، والشبابيك.. نعمة النشور.

هنا، تشعر بأنك كائن أثيري، تمشي وراء حواسك مندفعاً.. تماماً مثلما تمشي الأنهار في مجاريها هبوطاً نحو مصبلتها الدانية..

هنا.. لا شيء يفسد المكان، أو الهواء، أو الصفاء سوى هذه البغال السمان التي يعتليها الجنود السمان الثقال.. وقد اعتلتهم خوذ الحديد الشاحبة، يهزون أيديهم بهرواتهم الغليظة، وقد أغلقت وجوههم.. لا شيء حولهم، أو قربهم سوى الكلاب، وسيارات الجيش، وحواجز الحديد ولا شيء يلفهم سوى النظرات الكارهة.. يبدون مثل كتابة بالفحم آيتها السواد.. تمرُّ بلوحة زاهية الألوان. لا شيء يضيّع إيقاع الخطا، والشوارع، والحارات الحانية، والأشجار، ووداعة الطيور.. سوى نخر البغال السمان، ونهر من اعتلوها.

بلى، يبدون، في هذا المشهد الرائق.. مثل نقطة سوداء حائرة».

ملحوظة:

أعذرني، أطلت عليك، وربما أحزنتك.. فسامحني، أنتظر رسالتك باللهفة الكاملة.

في درب الآلام

« سامحني،

لأنني لم أكتب إليك منذ ثلاثة أيام، فالحوذي جو لم يأخذني إلى كنيسة القيامة لأن البغالة عادوا مرة أخرى وأغلقوا محيطها، وحالوا دون دخول أحد إليها سوى رعاتها، ما أصعب أن ترى كنيسة القيامة مكاناً للطهر والعبادة، يسيجه البغالة كي يمنعوا المؤمنين من الدخول، كي لا تقام الصلاة، وكي لا تشفى الأرواح.

ذهبت أمس، برفقة الحوذي جو إلى الكنيسة. قال لي، لقد أخطروا نقطة المراقبة القريبة من الكنيسة أن الإغلاق رفع، وبمقدور الآخرين أن يزوروا الكنيسة، وما إن وصلنا إلى محيط الكنيسة، إلى شجيرات السرو العالية، حتى رأينا انتشاراً غير عادي للبغالة. بغال سمينة تتواثب في وقفاتها، وذيولها أشبه بالمراوح تذب عنها الذباب الذي لحق بها من اصطبلاتها، وبغّالة سمان يتوازعون ظهورها، وآخرون يتوازعون المداخل، ويواقفون حواجز الحديد، والزائرون، يرنون من أمكنتهم البعيدة، إلى مدخل الكنيسة.. بعض من الناس قالوا لنا: ربما يرفع الإغلاق فجأة فانتظروا، نظر الحوذي جو إليَّ مستفسراً، فقلت: ننتظر. لهذا أوقفنا العربة بجوار شجيرات السرو، وجلسنا في أحد المقاهي المنتشرة أمام الأكشاك البلورية قرب الكنيسة.. أهم ما لفت انتباهي في هذا الانتظار القسري فرح البغالة وسعادتهم بمنع الزائرين من دخول الكنيسة.. نبهت الحوذي جو، قلت له: انظر كيف يضحكون، لكأنهم يحضرون مسرحية هزلية، أو لكأنهم يلاعبون أولادهم. قال: تمرنوا كثيراً حتى أصبحوا بلا مشاعر، بلا أحاسيس. قلت: أيعد السجَّان ما يقوم به عملاً. قال: بلى، إنه ينفذ عمله كما ينفذ الكاهن صلاته!

ورحنا نشرب القهوة، قهوة بلا طعم، بلا معنى.. وراحت أفواج الزائرين تتكاثر حولنا، لا سؤال لهم سوى متى يرفع المنع، ولا غاية لهم سوى رؤية الكنيسة والصلاة فيها. كان البغالة يسدون درب الآلام الذي مشاه سيدنا. والبغال تفرغ أحشاءها ومثاناتها فوق البلاطات الحجرية التي لولا الحياء لأضاءت.. قلت وأنا أشير إليها: انظر ماذا يحدث فوق الدرب الذي مشاه سيدنا.

قال الحوذي: لكأنهم يدغدغون بغالهم كي تفعل فعلتها هذه. قلت: لماذا لا تأخذهم السماء بجريرة أفعالهم. قال: المكان في امتحان إلهي. وهممت أن أقول شيئاً إلا أن نادلة المقهى وافقتنا، وقالت لنا: بأن الزوار شرعوا بالدخول إلى الكنيسة، ولكن من الباب الخلفي. فنهضنا، وقد رأينا بعض الزائرين يمضون في مسار دائري ربما لكي يصلوا إلى الباب الخلفي. وأضافت النادلة: عادة ما يلجؤون إلى مثل هذا الأمر كي يقللوا عديد الناس الموجودين هنا. سألتها: وهل من المتوقع أن يرفع المنع بعد قليل. قالت: أجل. فأخذت يد الحوذي جو وأعدته إلى الجلوس، وأنا أهمهم: دعنا ننتظر قليلاً كي نمشي في درب الآلام، فلا معنى لدخول الكنيسة من بابها الخلفي كالخطاة.

فعلاً، ها هم البغالة يتحركون في أمكنتهم، بعضهم يستدير نحو الطرق الفرعية، والدروب الضيقة، أرى عددهم يتناقص. بعض الحواجز الحديدية تجمع إلى الزوايا، يبدو الدرب بادياً متلوياً مثل نهر يمر بالبيوت محاذياً الأبواب والنوافذ والأشجار والأرصفة. أشير للنادلة كي تقترب. فتضع ما بين يديها، وتدنو مني. أسألها وأنا أشير إلى الدرب: أتظنين أن المنع رفع. قالت: انتظر، سينادون على الناس بمكبرات الصوت.

فانتظرنا، قال لي الحوذي جو: ما أشق الأذى. قلت: وما أتعس الأرواح العاملة عليه. فعلاً، لحظات وتعالى صوت خشن في مكبر الصوت يقول بما معناه أن الطريق إلى كنيسة القيامة باتت مفتوحة، وأن المنع كان بسبب معلومات وصلت إليهم تفيد بأن عملاً تخريبياً كان سيحدث في الكنيسة، لهذا قاموا بفعل استباقي كي لا يحدث مكروه للزائرين.

قلت للحوذي جو، ونحن نصعد العربة: أحقيقة ما يقولونه؟ قال: هذه حجة أبدية دائمة، لقد روى لي أحدهم هنا أن ضابطاً في الجيش أراد أن يلتقي صديقته في أثناء دوامه، فجاء بنفر من هؤلاء البغالة ونشرهم في مدخل الحي، وعلى مفارق الطرق، وذهب هو إلى بيت صديقته بحجة أنه سيحقق مع السكان ما إذا كانت لديهم معلومات عن عمل تخريبي سيحدث، وما إذا كانوا قد رأوا تحركات مريبة غريبة.. والناس، أهل الحي، منعوا من الدخول إلى بيوتهم طوال وجود الضابط

في بيت صديقته، والحجة أن معلومات وصلت إليهم بأن الحي مستهدف بعمل تخريبي. وأن ما يفعلونه هو خطوة استباقية، فهززت رأسي له وأنا أهمهم: مهزلة. قال: دعنا منهم وانتبه جيداً.. من هنا، من هذا المدخل تماماً.. تقدم سيدنا، أترى ضيقه، تقدم وعلى كتفيه صليبه، انظر إلى الحيطان، هذه الدوائر المرسومة، علامات تشير إلى اصطدام الصليب بالحيطان، انظر، هنا، وهنا، وهنا، وأضاف: سترى هنا، قرب شجرة البلوط الخرافية، هذه التي بدأت تدنو، سترى ركعة سيدنا الأولى.. سترى بقعة الدم التي نزفتها ركبتاه، انظر، ها هي.. أترى، أتسمعني، كانت أصوات الطيور تشكل ضجيجاً عالياً، فهززت له رأسي، وأنا أنظر إلى بقعة شكلتها نقاط الدم، تبدو حمراء أكثر مما ينبغي، وحولها قطع حجرية لها زرقة لامعة مرتفعة قليلاً كي لا تدوسها الأقدام، قال انظر، هذا هو خيط الدم، تابع النقاط، أتراها، فأهزّ له رأسي.. نقاط واسعة مثل الدنانير، قال هنا، وبسبب تداخل البناء، وانحراف المدخل، اصطدم الصليب بالحائط، فركع سيدنا ركعته الثانية، ونقاط الدم هذه من يديه، من رسغيه تحديداً، فقد راحت الحبال تحزّ لحمه، وهذه الحنفية المسيجة بألواح الرخام، كانت عيناً للماء، قربها ركع سيدنا ركعته الثالثة، فحيل بينه وبين الماء، وشدوه جراً والصليب على كتفيه.. انظر، هنا الحجارة متماهية، لا حواف لها لا حدود، هنا فسد الماء وهو محرم على المؤمنين، لذلك لا ترى أحداً يشرب منه، كثيراً ما رأيت، وفي أثناء مروري هنا، البغال وهي تشرب من هذا الماء الجاري.

ويستدير بنا الدرب، يفضي إلى ساحة صغيرة. فيقول الحوذي جو: هذه الساحة التي اجتمعت فيها النساء المقدسيات في أثناء مرور سيدنا، وقد تعالى بكاؤهن، ونشيجهن متألمات. هنا مسحن عرقه، وهنا شرب جرعة ماء.. لكن لم يحفل بهن أحد. هنا، هنا بالضبط، حيث هذا هو القبر. ماتت إحداهن، حين ركع سيدنا وتدحرج، فنزّ الدم من وجهه، ويديه، وقدميه وركبتيه، وصدره.. فقد ركعت النسوة كردة فعل على ركوع سيدنا، وتكومن فوق بعضهن بعضاً، وقد لفهن الذهول، وكانت شهيدة المشهد، المرأة التي سقطت النساء فوقها، وكانت أماً مرضعاً، تركت وليدها، وخرجت كي ترى سيدنا، ولم تعد بالبكاء والصراخ والألم، بل عادت بخبر موتها، هذا هو قبرها، وهذه الساقية التي تحيط بالقبر، وما من أحد يعرف من أين جاءت، وهذه هي الأعشاب كيف نمت وما من تراب هنا، فالساحة كما ترى مبلطة بالحجارة السود، وهذا السياج الحديدي للقبر البادي على شكل ذراعين رمز لذراعي ابنها الذي كان يجلس معانقاً القبر بذراعيه.. انظر من هذه الشرفة الخشبية، أتراها، ليست هنا، هنا، هذه التي تدلّي طاساً كبيرة، وكأن ملحاً أو سكراً ينهمر منها.. من هذه الشرفة رشت بنات القدس الملح على سيدنا كي تكتوي جروحه، كي تشفى... وإلى جوار مخزن الغلال هذا، أترى الطيور، أترى هذه الألفة والطمأنينة، هنا اصطدم صليب سيدنا بإحدى العوارض الخشبية فهوى على وجهه فدمّي فمه وأنفه وجبينه فكانت ركعته الخامسة. أترى، نحن ندور حول الكنيسة، صحيح أنها بادية مثل قلعة، وأنها دانية، إلا أننا ندور حولها كي أريك مواضع الركعات، وكي ترى المسافة الطويلة التي مشاها سيدنا والصليب على كاهليه.. أترى هذه الفوانيس، إنها موقدة ليل نهار.. هنا ركعة أخرى لسيدنا، وقد نظر خلالها إلى السماء حتى كادت عيناه تخرجان من رأسه، وقد لمع نور أضاء المنطقة كلها، وهذه الفوانيس إشارة إلى ذلك النور.. يا إلهي، أي درب ناحل هذا، وأي دوران، وأي صعود، وأي بيوت هذه، وأي أبواب أرى.. إنها أشبه بالأيقونات التي يكاد زيتها يسيل.. ينبهني الحوذي جو يقول لي، هنا ركعة أخرى، فقد اندفعت نحو سيدنا عجوز، مسحت عرقه، ودمه النازف، ثم طوقت عنقه بقطعة جلد كي لا تحز خشبة الصليب عنقه.. لهذا ترى هذه البيوت وقد تدلت من نوافذها، وشرفاتها، وأبوابها وأسيجتها قطع الجلد تخليداً لفعل تلك المرأة الناحبة.

ها أنت الآن أمام قصر قيافا، انظر إلى حجارته الكالحة، ونوافذه المتدلية مثل ثياب عتيقة، وهذا الجدار المهدم بقايا لبرج داوود، وهذه الساحة الوسيعة المسورة تسمى ساحة الغنم، هنا كانت تجتمع الأغنام استعداداً لذبحها وتقديمها قرابين، وهذه العتبة، هنا، هنا تماماً، كانت إحدى ركعات سيدنا، فقد ظللته غمامة كبيرة حتى كادت تخفيه عن أعين الآخرين، وبنداها غسلت وجهه، وبللت شفتيه، وهذه القبة المرتفعة على الأعمدة الأربعة هي رمز لتلك الغمامة السماوية، وهذا المدخل هو مدخل اصطبل سليمان، ها أنت ترى

المذاود، والأجران الخشبية، والحجرية.. وتشم روائح الحيوانات.. منذ ذلك التاريخ وحتى يومنا هذا والروائح منتشرة في المكان، وقد جعلوا طريق سيدنا من هنا للمزيد من الأذى والإهانة، وهذا الحجر الضخم الذي تراه، هو الحجر الذي تنحى عن درب سيدنا حين كاد يصطدم به...

وهذه الأشجار الظليلة تحف به من جهتين كي يظل في ظل ممدود، وقد ركع سيدنا إلى جواره ركعة طويلة بعدما أصابه الإجهاد والتعب، وقد أغرق بالماء كي لا ينام فنهض، لهذا أنت ترى هذه البركة، واسمها بركة الفيض... وهذه الشجرة الكبيرة جداً، شجرة خروب، وهذه البادية منها قرونها السود، انظر ما أكبر جذعها، وما أطول أغصانها، وما أجل علوها... هذه الشجرة تسمى شجرة العشرة، نسبة إلى تلاميذ سيدنا، وقد كان اجتماعهم هنا، حين علموا بأن يهوذا باع سيدهم، وقد تمهل سيدنا هنا ثم تعثر فركع وهناك قرب تلك المحال البادية ذات الأروقة الكتانية، مغارة تسمى مغارة الحمام، ها نحن ندنو منها، لعلك ترى الحمام كيف يحوّم حولها وكأنها نبعة ماء. قلت: أرى. قال: في أثناء مرور سيدنا من أمام المغارة، اجتمع عليه الحمام حتى غطاه، وقيل إن الحمام سقاه وأطعمه، وقد ظن الحرس الذين يقودون سيدنا بأن الحمام سيحمله ويطير به، فخافوا، لذلك انهالوا على الحمام بالضرب، وقيل إنهم قتلوا آلاف الطيور.. وقد كانت لسيدنا ركعة اختلط فيها دمه بدم الحمام.

وأوقف الحوذي جو العربة مواجهة لدرج حجري ضيق، وقال لي هيا نهبط، سوف ندع العربة هنا، ونصعد في هذا الدرج الحجري.. وصولاً إلى الكنيسة، ورأيته يسلم العربة لرجل عجوز، فاستدار العجوز بها كي تواقف العديد من العربات، والخيول التي دفنت رؤوسها في مذاود خشبية وسيعة، وإلى جوارها رانات خشبية، وأجران حجرية مملوءة بالماء..

ومشينا خطوات فقط، ولم نتسلم الدرجات الحجرية المرتبة على شكل سلم بعد، حتى قال لي الحوذي جو.. هنا، كانت الركعة الأخيرة لسيدنا، فقد انهار جسده تماماً، وبات الصليب حملاً لا يقوى جسده على حمله.. هنا جيء له بالخبز، والحليب، وأقراص العسل والزيتون، والماء.. غير أنه لم يأكل شيئاً، ولم يشرب قطرة، وهنا قيل.. جسده خبز البشرية، وروحه الفدية.. وأضاف: لهذا أنت ترى من حولنا أفران الخبز، والبائعات، كما ترى النحالين وقد جاؤوا بعسلهم من الجبال والمزارع، كما ترى بائعات الجبن والحليب واللبن، وبائعي الزيتون.. هنا العتبة الفاصلة ما بين الجسد والروح، العتبة التي يسمونها، عتبة الخلاص..

عند عتبة الخلاص، وقرب الدرجات الحجرية.. بدت لنا كنيسة القيامة بحيطانها النورانية، ومدخلها الوسيع، وأشجارها، وحدائقها، وساحاتها، وقبابها، وصلبانها النحاسية.. ورأينا الناس وهم في زهوهم، وألوانهم، وحبورهم... لكأنهم هنا... كائنات من ضوء ونور لا يدري الناظر إليهم من هم الداخلون إلى الكنيسة ومن هم الخارجون.. أعرف أنني أغرقتك بحديثي، لهذا اسمح لي بأن أريحك قليلاً.»

ملحوظة:

في الطريق، أخبرني الحوذي جو عن فتاة يعرفها، قال لي إنها صافية مثل عين الديك، وقد حدّثها عني، فرجته أن تراني وتتعرف إليَّ، أسألك ما رأيك، وهل تظن قلبي يحتمل جولات جديدة مع النساء، أرشدني، أرجوك.

❑❑

. القدس
بوابة الدولة الفلسطينية

د. جاسم زكريا

يعدّ موضوع الدولة من الموضوعات الشائكة التي أثارت وما زالت تثير الجدل في شأنها[١]؛ ولا سيما حينما تختلف معايير تقويمها؛ أي متى يمكن أن يصل كيان ما إلى مستوى الدولة الحقيقية[٢]..؟! ولذلك؛ فإن القول بأن فلسطين لم تكن دولة قول جانبه الصواب، ويرد عليه ببساطة متناهية، وبالمقاييس الغربية ذاتها، بالسؤال: هل كانت ألمانيا دولة قبل أن تتوحد إماراتها التي قيل إنها بلغت ٣٦٠ إمارة وبجهود أسطورية من رجال الوحدة الجرمانية وعلى رأسهم «بسمارك»، وكذا الأمر بالنسبة لإيطاليا؛ بل إن إيطاليا حتى اليوم ـ وعند الإيطاليين أنفسهم ـ مرشحة للانقسام، وكان زعيم أحد أحزاب الشمال الإيطالي أعلن انفصال أقاليم الشمال؛ وإقامة جمهورية مستقلة في مطلع الألفية الميلادية الجديدة...ناهيك عن معظم دول أوروبا الصغيرة التي اصطنعتها الحروب الكبيرة.

من أجل ذلك؛ نقرر باطمئنان وسكينة أن شرعية وجود الأمة على الأرض واستمرارية هذا الوجود، يكفل استمرارية الدولة «كشخصية دولية» تمثل الأمة حتى في حال غياب حكومتها، بحسبان الأمة أقدم وأبقى، وما ينطبق على الأمة بحسبانها أصلاً ينطبق على سائر شعوبها، وفيها شعب فلسطين،

أولاً ـ مدينة القدس في التاريخ:

لعله غني عن البيان؛ أن "حاجتنا ماسة -نحن العرب- هذه الأيام إلى قراءة صحيحة لتاريخ القدس، كي نحسن التعامل مع ملف قضية القدس، وذلك في وقت نشهد فيه قيام الحركة الصهيونية بهجمة قوية لتعميم قراءة خاطئة لتاريخ القدس على العالم أجمع. وقد رأينا من أمثلة هذه الهجمة الاحتفال الذي أقامته الحكومة الإسرائيلية "بمناسبة مضي ثلاثة آلاف سنة على دخول الملك داود القدس".

والهدف الصهيوني هو استكمال تهويد القدس بعد احتلالها واغتصابها، وتعميم الزعم "الإسرائيلي "بأن القدس عاصمة أبدية لدولة "إسرائيل" التي لها السيادة على المدينة"، وحصر قضية القدس في "كونها خلافاً مع مسلمين ومسيحيين حول أماكنهم المقدسة فيها.. كيف تتم إدارتها".

لقد دأبت الحركة الصهيونية على العمل لتحقيق هذا الهدف منذ انعقاد مؤتمر مدريد يوم ١٩٩١/١٠/٣٠ بعد أن نجحت في إقناع "مصمم عملية التسوية" الأمريكي بتأجيل البحث في قضية القدس ودعمها في "عملية التهويد وفرض الأمر الواقع في المدينة"[٣].

من أجل ذلك؛ كان لا بد من العودة إلى التاريخ الذي تؤكد وثائقه أن القدس الأولى؛ أسسها العموريون في الألف الثالث قبل الميلاد. وإن أول اسم ثابت لها، هو أوروسالم أو أوروشاليم؛ وهذه الكلمة مكونة من مقطعين أورو وتعني "أسس" وسالم أو شالم وهو اسم إله، فيكون معنى أوروسالم، "أسسها سالم" وهو اسم عموري، كذلك فإن أول اسمين لأميرين تاريخيين من القدس هما ـ ياقر عمو وسز عمو ـ وهما اسمان عموريان.

وتلا العموريين في سُكنى المدينة خلال النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد اليبوسيون، وهم بطن من الكنعانيين. فأطلق على أوروسالم اسم "يبوس"، وقد بنى اليبوسيون هيكلاً لمعبودهم "شالم" في مدينتهم، قبل هيكل العبرانيين بأكثر من ألف عام، وهم أول من جعل المدينة

مقدسة، كما بنوا في "يبوس" قلعتها التي سموها قلعة صهيون. وصهيون كلمة كنعانية تعني مرتفع. ولذلك نجد الاسم يطلق على أكثر من مرتفع في سوريا القديمة.

وحوالى القرن العشرين قبل الميلاد، استوطن الكنعانيون ـ وهم قبائل عربية ـ السهول الساحلية، وبنوا المدن والقرى، واهتموا بتنمية ثقافتهم الخاصة. وتروي لنا التوراة في سفر الخروج (٣: ٧) أن البلاد كانت تسمى أرض كنعان.

وعلى الرغم من تعاقب الآشوريين والبابليين والإغريق والرومان على فلسطين، فإن المؤرخين يجمعون بأن أرض فلسطين هي أرض الكنعانيين والفلسطينيين وبلادهم، وفي القرن السابع بعد الميلاد وقع الفتح العربي الإسلامي لفلسطين، واعتنق كثير من سكانها الدين الإسلامي، وفي القرن السادس عشر للميلاد فتح الترك فلسطين وظلوا فيها إلى سنة ١٩١٧، غير أن هذا الفتح لم ينطو على استعمار ولم يترتب عليه أي تغيير في قوام الشعب. فبقي السكان عرباً، لسانهم عربي عاداتهم وثقافتهم عربية خالصة[٤].

إذن تؤكد حقائق التاريخ أن مدينة القدس كانت ـ دائماً ـ عربية وإسلامية، وأنه رغم الغزوات العديدة التي شهدتها المدينة إلا أنها سرعان ما عادت عربية ـ إسلامية خالصة، ولنتأمل محطات التاريخ الرئيسية لهذه المدينة المقدسة:

١ ـ في عام ٣٠٠٠ ق. م: الكنعانيون العرب يبنون مدينة القدس.

٢ ـ في عام ١٨٥٠ ق. م: النبي إبراهيم عليه السلام يقابل الملك الكنعاني الموحد ملكي صادق، ويولد له إسماعيل من هاجر، بعدها ببضع عشر سنة ولد إسحاق من سارة، ويبني إبراهيم المسجد الحرام مع ولده إسماعيل، وبعد ٤٠ سنة من بناء المسجد الحرام.. إبراهيم يبني المسجد الأقصى في فلسطين.

٣ ـ يعقوب الذي هو إسرائيل عند اليهود يعيد بناء المعبد على مكان الصخرة نفسها، وسيدنا يوسف يستقدم بني إسرائيل من بيت المقدس إلى مصر.

٤ ـ موسى يخرج ببني إسرائيل من مصر وينقذهم من ظلم فرعون ويتجه إلى فلسطين لكن لا يدخلها، ثم يتخلى بنو إسرائيل عن الجهاد فيعاقبهم الله بالتيه في صحراء سيناء ٤٠ سنة.

٥ ـ عهد القضاة ٤٠٠ سنة يوشع بن نون يرث النبوة بعد موسى ويسير بجيل التيه الثاني وما تبقى من الجيل الأول ويدخل الأرض المقدسة منتصراً وينصب قبة موسى على موقع الصخرة.

٦ ـ عهد الملوك أزهى العصور لدى بني إسرائيل يطلبون من نبيهم ملكاً يقاتلون تحت رايته.

٧ ـ الملك طالوت يقودهم وكان داود أحد جنوده وهو الذي هزم جالوت.

٨ ـ داود عليه السلام الملك بعد طالوت، يقوم بفتح المدينة المقدسة عام ٩٧٧ ق. م ونقل التابوت في بقية آثار موسى وهارون، وأعدّ مساحة أرض ليبني عليها المسجد الأقصى لكن الأجل لم يمهله.

٩ ـ سليمان عليه السلام الذي أؤتي ملكاً ـ لا ينبغي لأحد من بعده ـ حكم ٤٠ سنة ٩٧٠ ـ ٩٣١ ق.م.

١٠ ـ ملك الآشوريين سرجون يدمر مملكة "إسرائيل" عام ٧٢١ ق.م.

١١ ـ فرعون مصر يدمر مملكة يهوذا ثم يزحف على مملكة الشمال التي لدى الآشوريين ويحتلها.

١٢ ـ ملك بابل بختنصر يغضب من سقوط مملكة الشمال بيد الفرعون ويزحف على فلسطين؛ ويهزم الفرعون ويستعيد منه المملكتين ونشأة السبي البابلي عام ٥٨٧ ق.م .

١٣ ـ الأخميني قورش ملك فارس يحتل بابل ويعيد اليهود إلى أرض يهوذا وأطلق منذ ذلك العهد على بني إسرائيل اسم اليهود وديانتهم اليهودية .

١٤ ـ بعد الحكم الفارسي وحكم الإسكندر المقدوني ثم البطالمة زحف الرومان سنة ٦٢ ق.م واستولوا على المدينة المقدسة ونصبوا هيرودس ملكاً عليها فأرضى اليهود وجدد الهيكل الذي ظل على هذه الحال إلى زمن نبي الله زكريا وابنه يحيى وكذلك عيسى ابن خالة يحيى عليهم السلام ٢٠ ـ ٤٨ ق.م .

١٥ ـ التدمير الثاني للهيكل في عام ٧٠م حين قام الإمبراطور الروماني ادريانوس فأزال معالم المدينة المقدسة وبنى معبداً وثنياً باسم جوبيتر سنة ١٢٥م.

١٦ ـ مبشرات الفتح الإسلامي للقدس: الإسراء والمعراج ـ معركة مؤتة ـ معركة تبوك ـ جيش أسامة بن زيد للشام في آخر عهد الرسول وفي عهد أبي بكر الصديق t : تم بعث جيش أسامة بن زيد، وتم تجهيز جيش بقيادة خالد بن الوليد عدده ١٢ ألف مقاتل ليفتح عدداً من المدن في الشام وفلسطين. وفي عهد عمر بن الخطاب t يتم إعداد عدة جيوش: جيش أبو عبيدة عامر بن الجراح في ٥ آلاف مقاتل ـ جيش يزيد بن أبي سفيان في ٥ آلاف مقاتل ـ جيش شرحبيل بن حسنة في ٥ آلاف مقاتل اجتمعوا وحاصروا

المدينة ٤ أشهر ثم تحدث معركة اليرموك بقيادة خالد بن الوليد ، ثم تم فتح واستلامها المدينة على يد الخليفة عمر بن الخطاب في رجب عام ١٧هـ، ويومها طلب المسيحيون من عمر بن الخطاب t إخراج اليهود من المدينة المقدسة.

١٧ - عبد الملك بن مروان وابنه الوليد يهتمان بعمارة المسجد الأقصى ويبنيان مسجد قبة الصخرة؛ الذي أوقف عليه خراج مصر لسبع سنين لإتمام بنائه؛ ثم جرت توسعات وإصلاحات في عهد الدولة العباسية وخاصة المنصور والمهدي والمأمون ثم تمت أيضاً توسعات في عهد الطولونيين والإخشيديين ثم الفاطميين سنة ٩٦٩هـ ثم السلاجقة الذين أخذوا القدس من الفاطميين سنة ٤٥٦هـ – ١٠٧١م لكن الفاطميين استعادوها.

١٨ – الحملات الصليبية تحتل القدس من الفاطميين بقيادة بطرس الناسك وقد وقعت القدس بعد ٤٠ يوماً من الحصار وكان ذلك في نهار يوم الجمعة ٢٣ شعبان ٤٩٢هـ ١٠٩٩م ....وتوالي الحملات الصليبية التي يمكن ترتيبها - عل النحو التالي - الحملة الأولى: ١٠٩٥ - ١٠٩٩ ، الحملة الثانية: ١٩٤٧ - ١١٤٩، الحملة الثالثة: ١١٨٩ - ١١٩٢ ، الحملة الرابعة: ١٢٠٢ - ١٢٠٤ ، الحملة الخامسة: ١٢١٨ - ١٢٢١ ، الحملة السادسة: ١٢٢٨ - ١٢٢٩ ، الحملة السابعة: ١٢٤٨ - ١٢٥٤ ، الحملة الثامنة: ١٢٧٠ - ١٢٧٧م .

١٩- صلاح الدين الأيوبي يحرر القدس والمسجد الأقصى يوم الجمعة ٢٧ رجب ٥٨٣هـ نفس يوم الإسراء والمعراج ٢٧ من رجب وطهر المسجد الأقصى بعد ٨٨ عاماً من الاحتلال...

٢٠ - فلسطين تحت الحكم العثماني بعد موقعة مرج دابق عام ١٥١٦م واستمر الوضع ٤ قرون ٩٢٣/١٣٣٦هـ ١٩١٧/١٥١٧م .

٢١ – بدء الاحتلال الغربي الجديد باسم الانتداب البريطاني ١٩١٧ - ١٩٤٨ وصدور وعد بلفور ١٩١٧/١١/٢.

٢١ – الثورات مستمرة في فلسطين ثورة البراق ١٩٢٩م – ثورة القسام ١٩٣٥ – الثورة الكبرى ١٩٣٦ – ١٩٣٩.

٢٢ – إعلان الكيان الصهيوني في ١٩٤٨/٥/١٤.

٢٣ – ١٩٦٩ حريق المسجد الأقصى على يد صهيوني متطرف.

٢٤ - المسجد الأقصى تحت الاحتلال الإسرائيلي ١٩٦٧/٦/٧ وهو التاريخ نفسه الذي دخل فيه الصليبيون القدس عام ١٠٩٩ .

٢٥ – ١٩٨٠ الكيان الصهيوني يعلن رسمياً القدس عاصمة موحدة لدولة "إسرائيل".

٢٦ – اندلاع الانتفاضة الفلسطينية الأولى في عام ١٩٨٧.

٢٧ – اتفاقيات أوسلو عام ١٩٩٣ ومخاطرها المروعة على القدس وسائر حقوق الشعب العربي الفلسطيني.

٢٨ – صدور قرار محكمة العدل الإسرائيلية عام ١٩٩٣ باعتبار ساحة المسجد الأقصى أرضاً إسرائيلية تحت وصاية جماعة ما يسمى بأمناء جبل الهيكل.

٢٩ – الانتفاضة الثانية ٢٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٠ - انتفاضة ((الأقصى)) المباركة - التي لا تزال مستمرة....[٥].

ثانياً - الشخصية الدولية لفلسطين في عهد الانتداب:

تنهض الشخصية الدولية لفلسطين إبان عهد الانتداب على المرتكزات الآتية:

١ – إن تنازل الدولة العثمانية عن السيادة على فلسطين في ١٩٢٣/١١/٢٤؛ أعاد إليها تمتعها بالشخصية القانونية الدولية المستقلة، بحسبان أن الشعب الفلسطيني جزء من الأمة العربية، التي عادت إليها السيادة بعد تنازل الدولة العثمانية وانفراط عقدها؛ وتفصيل ذلك:

إن السيادة على فلسطين انتقلت إلى المالك الشرعي لها وهو الشعب الفلسطيني – أي هؤلاء الذين كانوا يتمتعون بالجنسية العثمانية ويقيمون على إقليم فلسطين حين تنازلت عنه الدولة العثمانية؛ خاصة وإن معاهدة لوزان لم تحدد «الطرف ذا الشأن» الذي تتم بمعرفته تسوية مستقبل فلسطين. كما أنها لم تحدد الطرف الذي تخلت لمصلحته عن «جميع الحقوق وعن أي حق» في فلسطين، وما ذلك إلا لأن الشعب الفلسطيني هو صاحب فلسطين الأصلي وإليه تعود السيادة عليها، ومن ثم فإنه من البدهي أن يكون هو الطرف ذا الشأن المتخلى لمصلحته عن السيادة على فلسطين.

٢ – إن وضع فلسطين تحت الانتداب فئة (أ) – على الرغم مما فيه من حيفٍ وحقدٍ وعنصريةٍ – إنما يعد اعترافاً بالشعب الفلسطيني لكونه صاحب السيادة وبأنه أهل للاستقلال، وهو ما

يستدعي الاعتراف بأن لفلسطين شخصية دولية مستقلة، رغم تقييد هذا الاستقلال بتلقي المشورة والمساعدة من دولة الانتداب. إلى ذلك ـ أيضاً ـ ما نصت عليه المادة ١٩ من صك الانتداب، وفيها: «تنضم الدولة المنتدبة بالنيابة عن فلسطين، إلى كل ميثاق من المواثيق الدولية العامة التي سبق عقدها أو التي تعقدها فيما بعد بموافقة عصبة الأمم..» وقد تم بالفعل إبرام عدد من المعاهدات الدولية التي وقعتها بريطانية نيابة عن فلسطين. ومنها الاتفاقية المصرية الفلسطينية الموقعة في ١٩٢٢\١٢\٢١ بشأن تسليم المجرمين، والاتفاقية المصرية الفلسطينية عام ١٩٤٦ بشأن تبادل عربات الركاب بين مصلحتي سكة الحديد المصرية والفلسطينية. وفي هذا الإطار ما جاء في المادة الأخيرة من صك الانتداب، بوجوب احترام حكومة فلسطين بعد انتهاء الانتداب للالتزامات المالية التي تحملتها إدارة فلسطين بصورةٍ مشروعةٍ في عهد الانتداب(٦).

٣ ـ الجنسية الفلسطينية المتميزة: كانت لفلسطين خلال فترة الانتداب جنسية متميزة عن جنسية دولة الانتداب، وهذا ما أشار إليه صراحة صدر المادة السابعة من صك الانتداب وفيه «تتولى إدارة فلسطين سن قانون الجنسية..» والحديث عن الجنسية الفلسطينية ـ كما يرى أستاذنا الدكتور عبد العزيز محمد سرحان ـ له أهميته القانونية عند الدفاع عن السيادة العربية على فلسطين الموحدة؛ ذلك أن فلسطين شأنها في ذلك كسائر الأقطار العربية؛ كان سكانها يتمتعون بالجنسية العثمانية التي انتهت بانتهاء الحكم العثماني، وحلت محلها الجنسية العربية «وهذه بديهية قانونية لا يجادل فيها أحد».

والحقيقة أن نهوض الجنسية الفلسطينية كرابطةٍ قانونيةٍ ـ سياسيةٍ يُعُّ من أهم المرتكزات التي تستند إليها الشخصية الدولية لفلسطين إبان عهد الانتداب، بحسبانها شخصيةً متميزةً عن شخصية الدولة المنتدبة، تبعاً لتميز الجنسية الفلسطينية عن الجنسية البريطانية، وهذا الأخير هو ما قررته محكمة استئناف الجزاء في إنجلترا في قضية R.V.Ketter بقرارها الصادر في عام ١٩٤٠ الذي أشارت فيه إلى الجنسية الفلسطينية المتميزة(٧). ويمضي أستاذنا د. سرحان إلى التقرير بأنه:

«وعلى الرغم من قرار تقسيم فلسطين الذي أصدرته الجمعية العامة في ١٩٤٧/١١/٢٩.. فإن الجنسية الفلسطينية من الناحية القانونية بقيت قائمة لإنشاء حكومة عموم فلسطين، وذلك حتى عام ١٩٥٠ بالنسبة لسكان الضفة الغربية والقدس، لأنه ابتداء من هذا التاريخ اكتسبوا الجنسية الأردنية [وهو رأي لا نشايعه] في حين بقيت الجنسية الفلسطينية لسكان إقليم غزة، لأنه ظل مشمولاً بالسيادة الفلسطينية(٨)..

ويتضح من كل ما تقدم أن فلسطين قد أضحت منذ فقدان السيادة العثمانية عليها عام ١٩٢٣ تتمتع بشخصيةٍ قانونيةٍ دوليةٍ مستقلةٍ ومستمرةٍ حتى بعد زوال عصبة الأمم(٩).. ونهوض الأمم المتحدة التي حلت محلها.. وأحلت اليهود في فلسطين محل أهلها. من خلال قرار التقسيم، وهو محطتنا التالية في دراستنا هذه.

ثالثاً ـ الوضع القانوني الخاص لمدينة القدس:

بموجب قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة رقم ١٨١ الصادر في ٢٩ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٤٧ بالموافقة على مشروع تقسيم فلسطين، والقرار رقم ١٩٤ الصادر بتاريخ ١١ ديسمبر / كانون الأول ١٩٤٨ الذي يقضي بتدويل منطقة القدس، أي وضعها تحت نظام الوصاية الدولية نظراً لاحتوائها على الأماكن المقدسة للمسلمين والمسيحيين واليهود.

ويشمل النظام الدولي بلدية القدس، أي مدينة القدس بأكملها بما فيها من أحياء قديمة وحديثة والقرى المحيطة بها والتي تشكل معها وحدة واحدة، تم تحديد مشتملاتها في خريطة ألحقت بقرار التقسيم، حدود منطقة القدس على منطقة البلدية وتضاف إليها المدن والقرى المجاورة لها التي يصل حدها الشرقي الأقصى إلى قرية أبو ديس وحدّها الجنوبي الأقصى إلى مدينة بيت لحم وحدّها الغربي الأقصى إلى قرية عين كارم وحدّها الشمالي الأقصى إلى قرية شعفاط، وتكون المدينة مجردة من القوات العسكرية ويعلن حيادها ويحافظ عليه ويمنع قيام أي تشكيلات أو تمرينات أو حركات شبه عسكرية ضمن حدودها، كما تؤمن الحماية للسكان المقيمين في المدينة بغض النظر عن أصلهم وجنسهم ولغتهم ودينهم وفقاً لقوانينها المتعلقة بالتمتع بحقوق الإنسان والحريات الأساسية ومن ضمنها حرية العبادة واللغة والخطابة والنشر والتعليم وعقد الاجتماعات وتشكيل الجمعيات، ويحق لهؤلاء السكان الاشتراك في انتخابات المدينة المحلية ويعين مجلس الوصاية حاكماً للمدينة على أن لا يكون عربياً أو يهودياً أو من سكان الدولتين أو من سكان مدينة القدس عند تعيينه، ويكون مسؤولاً عن سير إدارة المدينة ويقرر مدى تطبيق واحترام أحكام

الدستور المتعلقة بالأماكن المقدسة والمباني والمواقع الدينية في كل من الدولتين العربية واليهودية في فلسطين، ويعهد إليه مسؤولية حماية جميع الأماكن المقدسة في مدينة القدس وحق الفصل في الخلافات والنزاعات التي تنشأ بين الطوائف المختلفة حول الأماكن المقدسة في أي قسم في فلسطين على أساس الحقوق الراهنة، كما يكون له صلاحية تعيين الميزانية اللازمة لقوة الشرطة التي تناط بها حماية الأماكن المقدسة والمباني والمواقع الدينية في مدينة القدس.

رابعاً ـ الموقف الدولي تجاه القدس:

خلال فترة الانتداب كان الالتزام الدولي تجاه مدينة القدس ينص على التالي:

«تكون الدولة المنتدبة مسؤولة عن تأمين عدم التنازل عن أي أرض فلسطينية «وكانت تضم مدينة القدس» أو تأجيرها أو بأي وجه آخر وضعها تحت سيطرة أي حكومة دولة أجنبية».

بعد ذلك تحولت القضية إلى عصبة الأمم المتحدة التي اعترفت بقيام دولتين في فلسطين واحدة يهودية وأخرى عربية، ونص الجزء الثالث من قرار الأمم المتحدة على الوضع الخاص لمدينة القدس وجاء فيه «تعامل مدينة القدس بوصفها كياناً منفصلاً يخضع لنظام دولي خاص وتديره الأمم المتحدة، ويكلف مجلس الوصاية بمباشرة مسؤوليات السلطة الإدارية بالنيابة عن الأمم المتحدة».

وقد رد بن جوريون على ذلك بقوله: «إن المسألة الأساسية الآن بالنسبة إلى وجودنا ومستقبلنا هي قوتنا العسكرية، فعليها يتوقف مصير القدس كله، بالنسبة إلى مسألة إن كانت القدس داخل الدولة أو لم تكن» المهم أن القدس بقيت مقسمة من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٧ ولم يعترف المجتمع الدولي على حد قول الأمير الحسن بن طلال «بوصاية "إسرائيل" على القدس الغربية ولا بوصاية الأردن على القدس الشرقية»، وكانت الدولتان تحتل كل منهما منطقة تخصها من القدس احتلالاً عسكرياً وتمارس فيها إشرافاً فعلياً قوياً، أما المرحلة الثانية فهي تخص إقدام "إسرائيل" على احتلال القدس بأكملها بعد ظهر ٧ يونيو /حزيران ١٩٦٧ حيث وقف موشى دايان عند حائط المبكى وقال «لقد أعدنا توحيد المدينة الممزقة»،عاصمة "إسرائيل"، لقد عدنا إلى هذا الهيكل الأقدس ولن نبارحه أبداً مرة أخرى».

والمرحلة الثالثة تشمل الظروف التي تمر بها القدس حالياً حيث تهدف الممارسات الإسرائيلية إلى تحقيق ما يلي:
- ضم المدينة القديمة.
- التوحيد البلدي للمدينة تحت راية بلدية القدس.
- هدم العقارات والمباني الخاصة التي تعود بملكيتها إلى فلسطينيين.
- تدمير أملاك الأوقاف أو تجريدها من طابعها الديني.
- إقامة المستوطنات الإسرائيلية في المدينة القديمة وحولها(١٠).

خامساً ـ موقف الولايات المتحدة من القدس:

إن موقف الولايات المتحدة من القدس يختلف ربما عن موقف أية دولة أخرى في العالم، لما هو معروف من انحيازها الشديد إلى جانب "إسرائيل"، وإن كان لها موقف من مشكلة القدس يختلف عن موقفها من القضية كلها، وسنعتمد في شرح هذا الموقف على وثائق:

- الأولى: هي البيان الذي ألقاه ممثلها لدى الأمم المتحدة "آرثر جولدبرج" في يوليو ١٩٦٧ أمام الجمعية العامة .
- الثانية: بيان ممثلها لدى المنظمة – كذلك – والذي ألقاه في يوليو عام ١٩٦٩ أمام مجلس الأمن (١١).
- والثالثة: ما سمي بخطة "ريغان" لحل المشكلة الفلسطينية، والتي نشرت في عام ١٩٨٣ (٥) .
- والرابعة: خطة ((خارطة الطريق)) التي أعلنتها الإدارة الأمريكية السابقة ـ أول مرةٍ ـ منذ عام ٢٠٠٢م؛ وما زالت ـ حتى يوم الناس هذا ـ تبحث عن هذا الطريق....؟

والنقطة الأولى في الموقف الأمريكي تتصل بأهمية القدس وقدسيتها من رعايا ديانات ثلاث، لذا يعتبرها واحدة من أقدس المدن في العالم، وبالنسبة لتأثير هذه القداسة على مركزها القانوني الدولي فإن الولايات المتحدة ترى أن القدس الشرقية التي احتلتها "إسرائيل"، عام ١٩٦٧ منطقة محتلة تخضع لقانون الاحتلال الحربي، ولا يجوز "لإسرائيل" أن تدخل فيها أية متغيرات – لا تقتضيها الحاجات العاجلة للاحتلال، لذا فإن التغيرات التي أدخلتها "إسرائيل" على المدينة باطلة، ولا تمثل حكماً مسبقاً على الوضع النهائي والدائم للمدينة في رأي الولايات المتحدة، كما

اهتمت الولايات المتحدة دائماً ببقاء المدينة موحدة، مع الإشراف اليهودي العربي المشترك على الأماكن المقدسة.

أما عن السيادة على المدينة وتقرير مستقبلها النهائي، فهو أمر لا يمكن البت فيه من وجهة النظر الأمريكية إلا على ضوء الحل الذي سيتقرر لمشكلة الشرق الأوسط ككل، وعن طريق المفاوضات المباشرة بين العرب و"إسرائيل" ، وفي المحاولة الدائمة لوضع حل دائم ومستمر للسلام في الشرق الأوسط، أما خطة "ريغان" فقد أضافت إلى هذا الموقف مسألتين:

الأولى: تتصل بالقدس وهي أن المدينة يجب أن تظل دون تقسيم، وأن مركزها النهائي ينبغي تقريره عن طريق المفاوضات .

والثانية: تتصل بمشكلة الشرق الأوسط ككل، وهي: أن حل المشكلة يجب أن يتم في إطار مفاوضات مباشرة موضوعها مبادلة الأرض بالسلم على أساس القرار ٢٤٢. وهكذا يختلف الموقف الأمريكي عن مختلف القوى الدولية في أمر أساسي، وهو أنه لا يحدد صاحب الحق النهائي في المدينة ومن له السيادة عليها، ويترك للمفاوضات أن تحدد ذلك. وإن اتفق مع معظم القوى العالمية في أن القدس الشرقية مدينة محتلة .

كذلك فإن الولايات المتحدة الأمريكية في عهد "ريغان" امتنعت عن التصويت على قراري مجلس الأمن رقمي ٤٧٦، ٤٧٨ الصادرين عام ١٩٨٠، واللذين اعتبرا القانون الأساسي الصادر بضم القدس، قراراً باطلاً وطالبت إسرائيل بإلغائه . ويمكن القول بأن فكرة نقل السفارة الأمريكية إلى القدس قد اكتسبت تأييداً من إدارة ريغان، فقد وقع على اتفاقية بين الإدارة الأمريكية وإسرائيل بشأن شراء أراض في القدس على الرغم من التمسك باعتبار القدس من بين الأراضي المحتلة .

قرار الكونغرس بنقل السفارة الأمريكية إلى القدس:

أصدر الكونغرس الأمريكي في ١٣ أكتوبر عام ١٩٩٥ قراراً يقضي بنقل السفارة الأمريكية إلى القدس، وقد أسسه على الاعتبارات التالية:

١- أن لكل دولة ذات سيادة ـ وطبقاً للقانون الدولي والأعراف الدولية ـ أن تحدد عاصمتها .

أنه، ومنذ عام ١٩٥٠ كانت مدينة القدس ولا تزال عاصمة دولة "إسرائيل" ، فيها: مقر الرئيس "الإسرائيلي" والبرلمان والمحكمة العليا والعديد من الوزارات والمؤسسات الاجتماعية والثقافية .

٢- أن المدينة كانت مقسمة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٦٧، ولم تكن الإدارة تسمح للمواطنين الإسرائيليين من كل المعتقدات بالدخول إلى الأماكن المقدسة فيها .

٣- أنه تم إعادة توحيد المدينة عام ١٩٦٧ أثناء حرب الأيام الستة، وأصبحت منذ هذا التاريخ مدينة موحدة تديرها "إسرائيل" ، وتكفل الحقوق الكاملة لكل أتباع الديانات بدخول الأماكن المقدسة داخل المدينة، وأنه مضى على ذلك ٢٨ عاماً .

٤- أنه قد تم التأكيد على ضرورة بقاء القدس مدينة غير مقسمة في عامي (١٩٩٠-١٩٩٢) من قرار الكونجرس .

كما استندت الولايات المتحدة إلى تبرير آخر، إذ جاء بالقرار أن الولايات المتحدة تقيم بسفارتها في العاصمة الفعلية لكل دولة، فيما عدا دولة "إسرائيل" ، مع أنها الصديق الاستراتيجي والديمقراطي لها في المنطقة، كما أن الولايات المتحدة قد أجرت العديد من اللقاءات والأعمال الأخرى في مدينة القدس على أساس الاعتراف الواقعي لمركزها عاصمة "لإسرائيل". هذه هي أهم أسباب القرار، وواضح أن الكونغرس يحاول أن يؤسس قراره على أسباب قانونية تعتمد في جملتها على الأمر الواقع الناتج من سيطرة "إسرائيل" على القدس كاملة وتوحيدها منذ عام ١٩٦٧، ووجود مؤسسات الحكم لتلك الدولة فيها من ناحية....

وهذه الأسباب باطلة قانونياً ـ كما يرى ذلك محقاً د. جعفر عبد السلام ـ وتخالف القانون الدولي:

لأنه إذا كان من حق الدولة اختيار عاصمتها: فإن هذه العاصمة لا بد أن تكون مملوكة لها، وجميع المواقف الرسمية للولايات المتحدة ولكل الدول وللأمم المتحدة تؤكد أن القدس الشرقية مدينة محتلة، ومن ثم لا تنتقل سيادة المحتل عليها لأي سبب، وهذا أمر مسلمٌ به قانوناً؛ ومن ناحية ثانية إن الاستيلاء بالقوة على الأراضي ممنوع قانوناً ولا يثير أي أثر، وهذا أمر مسلمٌ به كذلك في القانون الدولي وقرارات الأمم المتحدة، والقدس مدينة عربية وبقيت تحت السيادة العربية أكثر منذ الفتح العربي الإسلامي لها، وسلبت من العرب بعد عدوان ١٩٦٧ بالقوة العسكرية، وبالتالي لا يمكن التسليم بشرعية الوجود "الإسرائيلي" عليها .

لقد طالبت الأمم المتحدة "إسرائيل" مراراً بإلغاء ضم القدس ووصفت الضم بعدم الشرعية، وبالتالي فإن موقف الكونغرس الأمريكي غير قانوني وينبغي عدم التسليم به .

كما أنه ليس قراراً تنفيذياً، وهذه مسألة تتصل بالدستور الأمريكي، ولا بد من إقرار الرئيس الأمريكي له، وواضح أن الرئيس الأمريكي قد اعترض عليه وبيّن الآثار العظيمة التي يمكن أن تترتب عليه، ويجب على العرب أن يبذلوا جهدهم لعدم تنفيذه بجميع الوسائل، ولو بقطع العلاقات الدبلوماسية مع الولايات المتحدة و"إسرائيل"، ووقف المفاوضات الخاصة بتطبيع العلاقات معها[١٢].

سابعاً - الموقف الدولي من مفهوم الأمم المتحدة من الحقوق الإقليمية للشعب الفلسطيني:

- موقف الدول دائمة العضوية في مجلس الأمن:

يمكن القول هنا بأن موقف أمريكا أكثر هذه الدول الخمس تحيزاً واصطفافاً مع إسرائيل وهذا ما يستفاد من موقفها من قرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢ حيث مفهومها له بأنه لا يلزم إسرائيل من الانسحاب من سائر الأقاليم التي احتلها في عام ١٩٦٧؛ ومن باب أولى فإن أمريكا لا تدعو إلى الالتزام بقرار الجمعية العامة لتقسيم فلسطين في عام ١٩٤٧.

- أما الاتحاد السوفييتي وإنكلترا وفرنسا فإنها تتمسك بأن يكون القرار ٢٤٢ شاملاً لانسحاب إسرائيل من سائر الأقاليم التي احتلت في عدوان ١٩٦٧.

- الموقف العام للدول الأخرى:

يمكن القول بأنه فيما عدا الدول المنحازة لإسرائيل فإن الغالبية الكبرى من الدول عندما وافقت على القرارات التي أصدرتها الجمعية العامة الداعية لانسحاب "إسرائيل" من سائر الأقاليم التي تعترف بها الأمم المتحدة للشعب الفلسطيني...و من الجدير التذكير به هنا؛ موقف مجموعة دول عدم الانحياز حيث نجد في الوثائق؛ التمييز الدقيق بين الانسحاب من الأقاليم الفلسطينية، والأقاليم التي احتلت في ١٩٦٧ مما يحمل في طياتها بأنه بالنسبة للأقاليم الفلسطينية؛ فإن الأمر لا يقف فقط عندما تم احتلاله في هذه الحرب (القدس - الضفة الغربية - غزة) وهذا ما يفهم من سائر وثائق دول عدم الانحياز.

وهنا إشارة إلى القرار الصادر عن مكتب تنسيق المجموعة بالكويت بتاريخ ١٩٨٢/٤/٨ في اجتماعه الذي خصصه لتأكيد حقوق الشعب الفلسطيني حيث جاء فيه ما يلي:

«انسحاب إسرائيل انسحاب كامل وشامل وغير مشروط من جميع الأراضي الفلسطينية وجميع الأراضي العربية المحتلة الأخرى بما فيها القدس وفقاً للمبادئ الأساسية التي تقضي بعدم جواز الاستيلاء على الأراضي بالقوة»؛ أي أن الأساس القانوني لهذه الحقوق مرجعه الأصلي والثابت هو قرار التقسيم الذي أصدرته الجمعية العامة عام ١٩٤٧.

- موقف الدول العربية ودول منظمة المؤتمر الإسلامي:

وهي ذات صلة وثيقة بدول عدم الانحياز وتنتمي إليها ولهذا كان موقفها في مؤتمر الطائف في القرار المتعلق بفلسطين والشرق الأوسط مسايراً لمفهوم الأمم المتحدة الصادر في ١٩٨٣/١/٢١؛ إلى أن السلام العادل لا يمكن أن يقوم إلا بانسحاب "إسرائيل" الكامل وغير المشروط من جميع الأراضي الفلسطينية والعربية المحتلة واستعادة الحقوق الوطنية الثابتة للشعب الفلسطيني....

وأخيراً ...لابد لنا من التأكيد على حقيقة الصراع - بوجوهها كافة - في القضية الفلسطينية عامة؛ والقدس خاصة؛ وإرساء الأسس المتينة من أجل تحريرها؛ وهذا يعني استذكار وجوه الحقيقة التالية؛ أن القدس عاصمة فلسطين التي هي وطن لشعبها العربي الفلسطيني -أحد شعوب أمتنا العربية- وهي جزء من الوطن العربي الكبير ما يهددها يهدد الوطن كله؛ وأن نعد أدوات التحرير في مواجهة آليات التهويد. فإذا كان الغزو الصهيوني الاستعماري قد بدأ بالتسلل فالتغلغل فالاحتلال فالضم... وصولاً إلى التهويد، فإن التحرير يبدأ بصمود الشعب فممارسة مقاومة الاحتلال فتصعيد هذه المقاومة[١٣]...

ولعله غني عن البيان؛ القول إن القدس - كلها بجزأيها الغربي والشرقي وبقراها وأكنافها - هي قضية الأمة؛ في نشأتها ومسؤوليتها ومصيرها، وبقدر ما تخص شعب فلسطين العربي بقدر ما تخص الأمة كلها[١٤]، ولا يجوز لأحد أن ينفرد - تحت أي شعار كان - في التصرف بها، وأن رؤية التحرير تستلزم دعماً - بلا حدود - لصمود أهلنا في القدس وفي فلسطين عامة، وأن نؤكد على حق المقاومة دائماً، وندعم هذه المقاومة المباركة بكل السبل، وألا يغيب عنا أبداً أننا أبناء أمة الرسالة الخالدة، و فضيلة التسامح الرائدة التي عاش في ظلها شعب فلسطين[١٥]؛ بمسلميه ومسيحييه ويهوده

ومعهم كل مستأمن في إطار وطن عربي كبير، وظل حضارة عربية إسلامية عظيمة...

الهوامش

[1]- «The modern form of the nation—state was very European invention», See: Gelber «G.H», Sovereignty through interdependence, Kluwerlaw- Londen, First Published, 1997, p1.

[2] - لمزيد من التفصيل؛ انظر: د. جاسم محمد زكريا، المدخل إلى دراسة القضية الفلسطينية؛ ((تأليف مشترك))؛ مقرر جامعي في التعليم المفتوح بجامعة دمشق، منشور في العام الدراسي ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م.، ص ٦١ وما بعدها.

[3] - د. أحمد صدقي الدجاني، ((مطلوب قراءة صحيحة لتاريخ القدس والاستعمار الاستيطاني الصهيوني فيها))، تقرير القدس الصادر عن مركز الإعلام العربي /القاهرة- العدد التجريبي ٠- كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٨.

[4] - د. كامل عمران، "هوية القدس العربية والإسلامية" من أبحاث الندوة السادسة التي عقدت في عمان من ٢-٥ تشرين أول ١٩٩٥ .

[5] - نقل هذا الموجز التاريخي - بتصرفٍ - عن دراسة للمفكر العربي د.رفعت سيد أحمد، ((القدس عنوان الانتفاضة ورمز المقاومة))، صحيفة العرب اللندنية ٢٠٠٢/١٢/١١.

[٦] - انظر: د. محمد شوقي عبد العال حافظ، الدولة الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م ، ص ٢٣٥ ــ ٢٣٧.

[٧] - لمزيد من التفصيل؛ انظر: أ. د. عبد العزيز محمد سرحان، النزاع العربي الإسرائيلي في ضوء ميثاق وقرارات الأمم المتحدة مع التركيز على موقف الولايات المتحدة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٦٤ ــ ١٦٥.

[٨] - انظر: المرجع السابق، ص ١٦٦.

[٩] ــ انظر: د. محمد شوقي عبد العال حافظ، الدولة الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م ، ص ٢٣٨.

[10] - لمزيدٍ من التفصيل؛ انظر الدراسة المميزة للأمير الحسن بن طلال تحت عنوان «القدس : دراسة قانونية» ورقة في مؤتمر «القدس نقطة قطيعة أم مكان التقاء؟» الذي عقدته في الرباط الأكاديمية الملكية المغربية بالتعاون مع الاتحاد البرلماني العربي. منشورة في صحيفة الشرق الأوسط.

[11] - انظر: د. جعفر عبد السلام؛ ((تأثير المقدسات الدينية على المركز القانوني لمدينة القدس))، نقلاً عن موقع المركز الفلسطيني للإعلام على الشابكة.

[12] - انظر: د. جعفر عبد السلام؛ المرجع السابق.

[13] - انظر: د. أحمد صدقي الدجاني، ((مطلوب قراءة صحيحة لتاريخ القدس والاستعمار الاستيطاني الصهيوني فيها))، مرجع سابق.

[14] - انظر: د. أحمد صدقي الدجاني، المرجع السابق.

[15] - إن التسامح ليس مبدأ يعتز به ولكنه ضروري أيضا للسلام وللتقدم الاقتصادي والاجتماعي لكل الشعوب؛ المفارقة التي تتعلق بقضية التسامح في حياتنا اليومية أن من يتخذ من التسامح مبدأ في حياته يقع ضحية لا تسامح الآخرين وأنه لكي يستعيد ما أضاعه يذهب إلى حل غير متسامح وبالتالي فهو في وضع إحراجي هش ومتناقض لكونه المنطلق والمبدأ من جهة والمقصد والغاية من جهة أخرى، ولكن الأرضية التي تقف عليها هذه القيمة الكونية المنشودة هي أرضية غير متسامحة ومحاطة من كل جانب بالعنف والصراع. ولمزيدٍ من التفصيل؛ انظر: زهير الخويلدي، ((جدوى التسامح في وضع غير متسامح))، شبكة النبأ المعلوماتية www.annabaa.com على الشابكة. وتوماس مارتنز، التسامح: الفضيلة النادرة، مجلة التسامح، مسقط ـ عمان، العدد الثامن عشر ربيع ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م، ص ١٨٩.

q q

ملف حول الشاعر
علي الجندي

رحلة الأعماق: القناع والدلالة

قصيدة ((سقوط قطريّ بن الفجاءة)) لعلي الجندي أنموذجاً

د. خليل الموسى

ما قبل القراءة: القناع (Masque) تقانة مسرحية عرفت منذ أن عرف المسرح ليؤدي بها الممثل الوحيد أدواراً أخرى، كأن يؤدي دور الشيخ العجوز وهو شاب، أو يؤدي دور امرأة أو غير ذلك، وهي يتخفى وراء القناع ليقول مالا يستطيع أن يقوله في الحالات العادية، وليس ذلك وحسب، وإنما قد يقبل منه أن يقول ـ وهو مقنَّع ـ مالا يقبل منه أن يقول وهو غير مقنَّع. والحقيقة التي لا تحتاج إلى براهين أن القناع مرتبط بالحلم والتقمط، فالإنسان منذ طفولته يحلم، وإذا غدا الإنسان بلا أحلام ابتعد عن الحياة والجمال، ولذلك قيل إن الشاعر ينزع إلى الماضي والطفولة الدائمتين ولو عمَّر عمر لقمان، وقد تتلبس أحلام المرء أقنعة مختلفة، كأن يرى نفسه فارساً أو طائراً أو أسداً هصوراً، وهو يتشبه أحياناً بالعظماء الذين يحبهم، ويميل إلى أبطال المغامرات والأساطير، وقد تتماهى الحدود أحياناً بين المحب والمحبوب، حتى إن الحالم يصدق ما تروي له أحلامه، ولو كان ذلك في اليقظة، وهذا ما هو حاصل فعلاً، فكثير من المشاهير يصدقون الأماديح التي تقال فيهم، وكثير من الممثلين يتلبسون أدواراً اشتهروا بها، ولا يستطيعون الخروج عليها في حياتهم، فإذا فعلوا ذلك اتضح أنهم عراة، ومن هنا تكمن أهمية القناع الدرامي في نجاح القصيدة أو إخفاقها، وإذا كانت الشخصية التي يتقنع بها الممثل تُكسبه شهرة واسعة، فإن الأمر كذلك في الشعر، فقصيدة القناع الناجحة تظل عالقة بأذهان القراء، فالسياب استخدم قناع السيد المسيح في قصيدته "المسيح بعد الصلب"، ونجح فيها أيما نجاح، واستخدم خليل حاوي شخصية السندباد قناعاً في قصيدتيه "وجوه السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة" واستخدم أدونيس قناع مهيار في "أغاني مهيار الدمشقي"، فكانت هذه الأقنعة وسائل فنية درامية للتعبير عن إحساسات ومشاعر ذاتية، ولاذوا خلف هذه الشخصيات التي اختاروها، وحمَّلوها آراءهم ومواقفهم، فابتعدت قصائدهم ـ إلى حد ما ـ عن المباشرة والغنائية والذاتية، وكانوا يحاكمون نقائض العصر الحديث من خلال هذه الوجوه المستعارة من مراجع ومرجعيات مختلفة.

ثمة اجتهادات تنظيرية ودراسات وتعريفات كثيرة قيلت في قصيدة القناع، وهي من وجهة نظري ناقصة، فقصيدة القناع تحتاج أولاً إلى دراسات أكاديمية جادة تقوم على إحصاءات لا تقتصر على تعداد قصائد القناع في شعر الحداثة، وإنما ينبغي أن تتوجه إلى الأصول في الرومانسية لمعرفة التطورات التي مرت بها بنيتها، وربما كان ينبغي أن نعود إلى التقنع بوجوه الحيوانات في "كليلة ودمنة" وأعمال لافونتين وشوقي، فالمغزى من الأدوار التي تقوم بها الحيوانات بشرية، ومن هنا كانت التعريفات لهذه القصيدة مستعجلة من جهة، وغير ناجمة عن دراسات تطبيقية ذات مقدمات ونتائج، ومنها ما هو قريب المأخذ وتعليمي تبسيطي، كما جاء في حديث عبد الوهاب البياتي: "والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته"(١)، والغريب العجيب أننا في النقد نتقبل هذا التعريف ونتخذه معياراً لدراساتنا من دون تمحيص أو غربلة بالرغم مما فيه من سطحية وخطل فاضحين، فهل صحيح أن الشاعر يتجرد من ذاتيه؟ وكيف يتم ذلك ومتى وأين؟ أليس الشعر تعبيراً عن الذات الناطقة سواء أكانت هذه الذات

ذات الشاعر أم ذوات الشخوص في شعره الموضوعي؟ ألم يكن من المنطق أن يضيف في آخر المقبوس كلمة "ظاهرياً" والحقيقة أن الشاعر في قصيدة القناع لا يتجرد من ذاتيته كلياً، وإنما هي تنسحب من السطح إلى الأعماق، وبالمقابل فإن الشطط والحماسة قد ذهبتا بالدكتور جابر عصفور إلى أبعد من ذلك، فهدم الحدود العظيمة بين القناع والرمز حين رأى أن القناع "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به من التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد الشاعر من عصره"(٢)، ولكن الرمز شيء والقناع شيء آخر مختلف، وإطلاق الرمز في كتاباتنا خلط ووهم من الأوهام، وما أسهله حين نتلفظ به، ونحن نوزعه ذات اليمين وذات الشمال مجاناً، مع أن الرموز المتوهجة نادرة في أدبنا وفي كثير من الآداب، وهو يحتاج إلى طاقة إبداعية خلاقة وموهبة نافذة، ولذلك لم تجد الرمزية جمهوراً لها كما هي الحال مع الرومانسية والواقعية، والرمز دال خارج على مدلولاته، وهو حر طليق لا يُعرف له استقرار، وهو لا يضبط بقوانين، في حين أن القناع معروف لدى القارئ سلفاً، وهو مقيد بالشخصية التي يمثلها وبقوانين يعرفها القارئ أيضاً، فالسيد المسيح في قصيدة السياب ـ مثلاً ـ ذو ملامح قريبة جداً من ملامحه في الكتب المقدسة، وقد استعاره السياب لهذه الملامح، وكذا شأن السندباد الذي يشير إلى المغامرات والوجوه المتعددة، وهذا أيضاً شأن مهيار الديلمي الذي صار في قصيدة أدونيس مهيار الدمشقي للربط بين السيرتين والماضي والحاضر، ولا مانع من أن يغير الشاعر تغييرات طفيفة في دور القناع التاريخي لتتناسب مع تجربته بشرط ألا تكون تغييرات جذرية، ليظل القناع رابطاً بين الشخصية والشاعر من جهة، وبين الماضي والحاضر من جهة أخرى، فهو "محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصورتين (الشاعر/ الشخصية). ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معاً، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر" (٣)، ومن هنا الإيقاع أيقونة (Icone) لا رمز.

في قصيدة القناع ثلاثة أمور ينبغي مراقبتها بدقة حفاظاً على وحدة القصيدة وشكلها ومعمارها الفني، وهي ذات الشاعر التي لا تغيب كلياً عن القصيدة، وذات القناع الحاضر على السطح وفي المقدمة، ودلالة القناع، فذات الشاعر حاضرة أبداً في القصيدة، والتجربة في النهاية معاصرة وإن أوهمنا الشاعر بأنه يتحدث عن أزمنة غابرة وأحداث عابرة وشخصيات أخرى، وذات الشاعر هي التي تتكلم، ولكن كلامها غير منفلت كما هي الحال في القصيدة الغنائية الخالصة، وإنما مضبوط بدقة من خلال ذات القناع، ومن هنا كان صوت الشاعر غير المباشر من خلال ضمير مفرد المتكلم (أنا) من بداية القصيدة إلى نهايتها، وكما يشترك الشاعر والقناع في الصوت يشتركان أيضاً في وحدة الدلالة، ومن هنا كانت قصيدة القناع موزعة، فهي "تنتمي إلى الجنس الغنائي الدرامي، أو هي وسط بينهما، وحركة هذه القصيدة تتجه من الدرامي إلى الغنائي، وهي تسير من التعبير اللامباشر إلى التعبير المباشر، أو هي تعبر باللامباشر عن المباشر، فالذات الشخصية في القناع تحيل على ذات الشاعر، وتجربة القناع تحيل على تجربة الشاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة يتوسل بها الشاعر للتعبير عن ذاته، والمعنى الصريح علامة على المعنى الضمني، ولذلك هما مرتبطان متفاعلان: القناع /الشاعر ـ الماضي/ الحاضر ـ المعنى الصريح/ المعنى الضمني، ولذلك يجيء القناع والماضي والمعنى الصريح على السطح، في حين تتركز ذاتية الشاعر في العمق، وهي الأصل والأساس، ولذلك تكون قصيدة القناع غنائية أولاً ودرامية ثانياً"(٤).

وظائف القناع أكثر من أن تعد وتحصى، منها وظائف في المضمون وأخرى فنية وجمالية، فهو أولاً يعين الشاعر على التعبير عن المواقف التي لا يتجرأ على التعبير عنها صراحة في شعره المباشر، كما هي الحال في قصيدة "سربروس في بابل" للسياب، ثم إن القناع وسيلة فنية جمالية عالية المستوى، فهي تحمل دلالتين في آن معاً: دلالة تاريخية ودلالة معاصرة، فيربط الشاعر المختلفين زمنياً، ويأتي بالماضي ليكون شاهداً على الحاضر، فيحيي التراث ويوظفه، وكلما كان الشاعر ماهراً في استخدام هذه التقانة قدم للقارئ نصاً ثرياً بالدلالات، فإذا صوت القصيدة لا يمثل صوت الشاعر تمام التمثيل، ولا يمثل صوت

القناع تمام التمثيل، وإنما هو محبوك من صوتين معاً: صوت يأتي من أعماق التاريخ وصوت يتردد على لسان الشاعر، وإذا طغى أحد الصوتين على الآخر في مقطع محدد عد ذلك عيباً فنياً، وإذا رفع الشاعر القناع عن وجهه ليدلي برأي ما انتكست موضوعية القصيدة بالعودة إلى المباشرة، وإذا ساير الشاعر القناع وسار وراءه إلى العصر الذي جاء منه والمرجعية التي انبثق منها انقطع الحبل الذي يصل الحاضر بالماضي، وإذا طغى الانفصال انقطع الرنين الإيحائي، وعادت القصيدة إلى التقرير، ولذلك كانت المزالق الفنية كثيرة في قصيدة القناع(٥)، وهي تحتاج إلى شاعر قدير ليتجنب الوقوع فيها.

ـ٢ـ

ـ قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة":

القناع والدلالة:

قطري بن الفجاءة (... ـ ٧٨هـ) من رؤساء الأزارقة (الخوارج) وأبطالهم، تميمي شجاع قاتل جيوش بني أمية ثلاثة عشر عاماً، وهو خطيب وشاعر وفارس وسيد من سادات قومه(٦)، والخوارج فئة من المسلمين استعذبت الجهاد والاستشهاد على طريقتها، وظلت على مبدأ ثوري يدعو إلى الحرب والقتال، وهو شخصية متداخلة بين التاريخي والأدبي، وأهم ما تتصف به الرفض لما هو قائم والثورة عليه ومحاربته، وهي شخصية ثرية قابلة لأن تُتَّخذ قناعاً لما فيها من اندفاع ومغامرة وطموح للتغيير، وهي في هذا المجال تقف إلى جانب شخصية دعبل بن علي الخزاعي وشخصية أبي الطيب المتنبي، شخصية ليست مهادنة، ولا تعرف الاستقرار، وإنما هي تبحث بشهوة عارمة عن قاتلها.

اتخذ علي الجندي قناع قطري بن الفجاءة في لحظة السقوط أو اللحظة الأخيرة من حياته أساساً لعمارته الشعرية، فقد جاء في خبر مقتله: عثر به فرسه، فاندقت فخذه، فمات، وقيل قتل في معركة بالري أو بطبرستان، ولذلك كانت اللحظة الشعرية قصيرة جداً، مع أن سيرة هذه الشخصية الغامضة تشير إلى أنه عاش طويلاً إلى أن أصبح من قَعَد الخوارج، وهم فئة جاهدت طويلاً إلى أن شاخت، ثم أخذ يقاتل بالشعر.

تتألف القصيدة من مقدمة نثرية وتسعة وعشرين نشيداً، وهي طويلة نشرت في مجموعته الشعرية الثالثة (الحمى الترابية) الصادرة عن منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت سنة ١٩٦٩ (ص ٩ ـ ٧٨)، ويدعي الشاعر بأن الأناشيد لا علاقة لها بالشخصية التاريخية إلا بما تتصف به من شجاعة.. أما عمن تعبر فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خاص. لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالباً.. إنه جيل "القَعَد" (٧).

تستدعي هذه القصيدة بأناشيدها ومقدمتها النثرية القصيرة المرحلة الوجودية التي انتشرت عند بعض المثقفين العرب في سورية ولبنان في أواخر الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وهي تمثل انكسار الحلم الذي ظل ينمو وينمو في حين ظل الواقع يهزأ من أحلام المثقفين الدونكيشوتية، بل كانت الصدمة الأولى في نكبة ١٩٤٨، وجاءت النكسة ١٩٦٧ ليحس المثقف أن دوره انتهى هاهنا، فانكفأ على ذاته الداخلية يجتر آلامه الرومانسية ويغنيها بمازوشية قاتلة بعد أن أحس بالفجيعة والضياع في بلاد لا قيمة فيها لمثقفيها ورؤاهم، وأدرك أن زمام المبادرة أفلت بقوة من بين يديه، وغدا مهمشاً أو من جيل "القَعد"، وأن ربابنة السفينة يتقاتلون فيما بينهم ويقودونها إلى الدمار، ولم يتركوا له سوى الشعر يستعيد به تجربة ماضية عاشها طرفة وقطري ودعبل والمتنبي الشعراء الحالمون بإعادة الحياة إلى مسارها الطبيعي، فيتحول الشاعر الرائي من المادح الأسير إلى الممدوح الأمير، وقد عاش هذه التجربة إلى حد ما في رحلة الأعماق على الأقل خليل حاوي في "وجوه السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة" كما عرف أدونيس مثيلاً لها في تجربته الرائدة "أغاني مهيار الدمشقي" ولكن فاجعة علي الجندي برؤاه وأحلامه في هذه القصيدة كانت أشد مضاضة ووقعاً وصدقاً في بعدها التراجيدي الذاتي، فبدأ نشيده الأول برباعيات نائحة، وهو يضع على وجهه قناع قطري بن الفجاءة، ويستعير صوته الأسود في عالم داخلي مهزوم ممزق، وهو يعب كؤوس الخمرة لينسى واقعاً أليماً دامياً واغترابياً قاتلاً، وهو انفضاضه عن الآخر وارتداد صدى صوته إليه، متمنياً لو تعامل مع الشيطان كما فعل فاوست

لكانت النتيجة ربما أفضل مما وصل إليه، ومن هنا يخاطب نفسه في الرباعيتين الأخيرتين من خلال هذا الإيقاع الذي يتناوح من خلال تفعيلة عرفت بأنها للبوح النفسي وزفرات الهموم (فاعلاتن):

أيُها المسكونُ بالليلِ وبالصمتِ، وبالأشباح يا... مقبرةَ الشِّعْرِ الحزينِ

يا خريفَ الشَّوْقِ، يا لهفةَ صوتِ البومِ، يا طفلَ الصحارى والحزونِ؛

أنْتَ أرَّثتَ شتاءَ الخمرِ، عتَّقتَ قوافي الوجدِ في قلبِ السُّكُونِ

فلماذا لم تبعْ روحَكَ للشَّيطانِ حتى اليومِ يا صوتَ المنونِ؟

يا نزيلَ الذكرياتِ السُّودِ في وادي الرُّؤَى الأخضرِ، يا نجماً ضبابياً غريباً،

الليالي عاكفاتٌ عند أعتابِ بَوَاديك التي تَنْضَحُ آثاماً وطيباً..

فتَوَجَّعْ في مغانيكَ التي تَشْهَدُ للأمس، وتجتاحُ لياليها فتَقْضيها تَعِبًا،

وتَلَبَّثْ خَلْفَ سِتْرِ الصَّمْتِ كالعنكبِ لا يَقْوى على الرَّقص على وقع الشُّعَاعِ الرَّحْبِ، مهزوماً عجيبا!! (٨)

ويستمر الشاعر في النشيد الثاني متمسكاً بقناع قطري وبتجربته الفريدة بعد أن أصبح من "القعد"، وهزمته الأيام، وأخذ يحارب بالشعر بدلاً من السيف، ولكن الفجيعة عند الجندي كانت أكبر من ذلك بكثير، فالشعر الذي اتكأ عليه قطري في مرحلة حياته الأخيرة ما عاد يجدي نفعاً عند الجندي، فقد مات السيف، وهوذا الشعر أيضاً يموت بين يديه، ولم يبق أمامه سوى البكاء وعلى الشعر أيضاً، وليس ذلك إلا لأن العصر عنين كما يقول، وهو يدينه برومانسية واضحة ووزن مختلف عن الوزن الذي جاء في النشيد الأول:

.. في كلِّ صُبْحٍ أسْرِجُ القوافي،
لكنَّها تُغيرُ نحو الموتِ دونما أعِنَّهْ!
لا سيفَ يحميها، ولا أسِنَّهْ..
قصائدي، يا لوعةَ النجومِ في الفيافي،
الموتُ لا تمنعهُ الرياحُ، لا تردعُهُ السُّيُوفُ
لا تحجزُهُ السُّدُودُ، ليس فيه منَّهْ(٩)

ويوازن الشاعر من خلال القناع بين حياته في الماضي، وهي ممتلئة بالحياة والأحلام وتخيلات الطفولة، وبين حياته في الحاضر في مدينة يضيع فيها المرء، وتضيع فيها الأحلام والطفولة، ويتحسر المرء فيها على كل ما هو زاهر وجميل، فهل المدينة اشتركت في وأد أحلام الشاعر كما وأدت أحلام الشعراء الريفيين الذين حملوا أحلامهم على أكتافهم وتوجهوا إلى عالم أوسع من عالمهم، فاصطدموا بالجدار العالي أو أن الشاعر غدا لا يرى إلا كل ما هو قاتم وسوداوي وحجري:

..وأمضي أنَقِّلُ خطوي برفقٍ خلالَ المدينهْ

إذا لاحَ طفلٌ يُحدِّقُ فيَّ، يخيِّلُ لي أنَّ أمسي يلوحُ بعينيه أحزنُ، يوقظُ آلامَ عمري الدفينهْ

فأين الرُّؤى؟ كلُّ شيءْ توارى، فلم يَتَبَقَّ سوى بعض زينهْ!

..مررتُ على كلِّ شيءٍ قديمٍ وصارَ يهلُّ عليَّ نشيدُ المطرْ،

لقد جَمُدَ اللحنُ في خاطري.. وأمسي جنونُ شبابي حَجَرْ!! (١٠)

يستمرُّ الشاعر علي الجندي في التنويع على تجربته الشعرية وانهيار أحلام المثقف في وطننا الكبير من خلال قناع قطري، وهو يمسك بكلتا يديه به ويوظفه توظيفاً معاصراً في هذه القصيدة التي تعد بحق رائدة في استخدام هذه التقانة في الشعر العربي الحداثي في سورية، ولا يمنع ذلك أن نجد الشاعر ـ وهو يسرد هذه التجربة ـ أن يتناصص مع الشاعر خليل حاوي في مطلع قصيدته "العازر عام ١٩٦٢" في فكرة الشهوة الانتحارية والموت العدمي الذي لا حياة بعده نتيجة للإحساس القاتل بعبثية الحياة من جهة، والوصول إلى قناعة مطلقة بعدم جدوى إصلاحها، وهذا ما تبدى في المقطع الأول "حفرة بلا قاع":

عمِّق الحفرةَ يا حَفَّارُ
عَمقها لقاعٍ لا قرارْ
يرتمي خلفَ مدارِ الشمس
ليلاً من رمادٍ
وبقايا نجمةٍ مدفونةٍ خلفَ المدارْ
لا صدى يرشح من دوَّامةِ الحمَّى

ومن دولابِ نارْ
آهِ لا تلق على جسمي
تراباً أحمراً حَيّاً طري
رَحِماً يمخرُهُ الشرشُ ويلتفُّ
على الميْتِ بعنفٍ بربري
ما ترى لو مدَّ صوبي
رأسَهُ المحمومَ
لو غرَّقَ في لحمي ثُيُوبَهْ
من وريدي راحَ يمتصُّ حَليبَهْ
لُفَّ جسمي، لُفَّهُ، حَنِّطْهُ، واطمُرْهُ
بكلْسٍ مالحٍ، صخرٍ من الكبريتِ،
فحمٍ حجري(١١)

جاءت هذه الصورة للموت العدمي في نهاية النشيد الرابع، فإذا كان الهدف من الموت الإحيائي أن يموت المرء ليعود إلى الحياة من خلال مناخ أفضل أو أن يعود سواه إلى ذلك، فإن الهدف من الموت العدمي أن يتخلص المرء من حياة لا جدوى منها كما يصرح بذلك علي الجندي على لسان قطري بن الفجاءة:

فاعْصُفي بي يا رياحَ الشؤمِ، هُزّي جَذْعي المنهَكَ واجتثّي
جذوري من تُرابِ الخوفِ لا تُبقي على آثار عمري في مكانٍ،
إنّني مُنْتَهكٌ تخنقُني ريحُ العفونَهْ!! (١٢)

يستمر الشاعر من خلال قناعه بالتحبب إلى هذا النوع من الموت العدمي في النشيد الخامس، وكأنه ـ وهو الشاعر المثقف الوجودي ـ يذكرنا بقصيدة "الرحلة" Voyage لبودلير، ويخاطب ليل المطر الصوفي وكأنه يوازن بين نوعين من الموت، ليثور في النشيد السادس على بحار فقدت عز الطهارة، ويتقرب كثيراً من صاحب القناع وتجربته في النشيد السابع:

آه من آثار كهفي اللولبيّ الدورانْ
دَفَعَت عمري بما لم تستطعْ تبديدَهُ الحربُ العوان!..
وأنا، ها إنني أقعُدُ مقهوراً، فلم أثأرْ لأصحابيَ من غزو التتارْ
لم أزِلْ عن أرضيَ السوداءِ آثارَ الدمارْ
أقْرُضُ الشِّعْرَ على أرماسِ أحبابي وأستجدي جبالاً وبحارْ
وأحُثُّ الوزنَ والقافيةَ الشَّلاءَ حتى تُسْتَثارْ
غير أني، يا لبؤسِ الصمتِ لم أظفرْ سوى بالمستعارْ
من أناشيدٍ حُبَالى.. برؤى التشريدِ في كلِّ القِفارْ!...(١٣)

يعود الشاعر إلى موضوع الموت في النشيد الثامن، ويسوغ لعنة العصور والأقدار التي حلت على رأسه في النشيد التاسع، وهو يستعيد لمحة خاطفة من تراجيديا أوديب الملك:

ثَدْيُ أمّي كان مسمومَ الحليبِ
وأبي باعَ إلى الله تهاويلَ الذنوبِ
فأنا من نُطفةٍ سيّئةِ التكوين.. والموتُ صليبي! (١٤)

ثم يتوجه الشاعر في النشيد العاشر إلى امرأة كان يعايشها في أمسه المتواري. أما النشيد الحادي عشر فهو نشيد التناص الخارجي الشعري، بدءًا مع شطر أبي محجن الثقفي: "إذا مُتُّ فادفني إلى جذع كرمة" إلى شطر أبي فراس الشهير في خطاب الحمامة وهو سجين: "لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة.."، وانتهاء بشطر قطري: "أقول لها وقد طارت شعاعاً..."، وهكذا تسير الأناشيد وتتداخل، وهي تنتقل من صورة إلى صورة للتعبير عن تجربة واضحة إلى أن يصل إلى النشيد السادس عشر فيدين أمّة غانية:

.. يا أمَّةً هتيكة الإزار، يا غانية موزونة النَّشِيجِ
يا جُنّيَّة والِهَة الخُطى
أطِلُّ من ثُقبِ الحياةِ.. لا أرى سوى غُلالةِ النشيدِ
رمَّةً مفضوحَةَ الرُّؤى!..(١٥)

وللشاعر عودة طويلة إلى الأحزان في النشيد السابع عشر، فقد أحاطته من كل جانب وسدت عليه المنافذ كما حدث من قبل مع امرئ القيس وليله الذي أرخى سدوله، وكذا شأن النشيد الثامن عشر سوى أن الشك صاحب الأحزان الرواقية، واستمر الحزن مهيمناً على عالم الشاعر ورؤاه في النشيد التاسع عشر، فهو صديقه الذي لم يفارقه منذ ألف عام:

.. الحزنُ ما يزال صاحبي من ألفِ عامْ

عَيْنَاهُ تمنحانِ قلبيَ.. السَّلامْ
لكنّني سئمتُهُ، هربْتُ منهُ دائماً على غمائمِ الكحول والكلامْ
خَدَعْتُهُ، أقمْتُ في ظلالِ الجسدِ الحرامْ
... واليومَ يا صديقتي، يجيئني مُدَجَّجاً بالشعر والظلامْ
يحتلُّ أرضَ غربتي، ويَضْرِبُ الخيامْ
أوَّاهُ يا جُنَّيتي السوداءَ، كم أحِسُّ أنَّني مُضامْ!(١٦)

ويسلِّم الشاعر نفسه في النشيد العشرين إلى الخمرة والسكر والقهقهة من العالم والحياة في آن معاً، فهو في حالة تراجيدية، وقد هزمته الأيام وسخرت منه الأقدار، وعليه أن يستسلم لها بدلاً من أن يواجهها، وهو يسخر منها كما تسخر منه، فهو لا يملك سوى بقية حياته، ولكنه قد ملّ منها، ولذلك لن يكون الخاسر الكبير إذا ما دفع حياته ثمناً لذلك، ويستمر الشاعر في عرض تجربته التراجيدية من نشيد إلى آخر ومن صورة إلى صورة إلى أن يصل إلى النشيد السابع والعشرين، فإذا هو وحيد متفرد منفي، وهو يشبه في ذلك أبطال ألبير كامو وجان بول سارتر وسواهما في موضوع الاغتراب:

.. كنتُ وحدي، دائماً كنت وحيداً في طريقي،
وعلى آثار خطو الصوتِ أفرغْتُ حناني وخُفوقي..
.. أين منّي أنتِ يا راعية الألوان،
من لونِ الشّروق
عبثاً تحترقُ الغاباتُ في وهمي، وتهتاجُ بُرُوقي(١٧)

ويمر النشيد الثامن والعشرون لنصل إلى الخاتمة أو النشيد الأخير، وهو بعنوان "عودة الابن الضال" وهو نشيد طويل بالقياس إلى الأناشيد الأخرى، وهو في رحلته الطويلة يشبه إلى حد ما أوديسيوس في رحلته الطويلة في "الأوديسة" ولكن الفرق كبير في النتيجتين، فأوديسيوس طاف في عالم البحار وغامر وتعرض لأقسى أنواع المحن ولكنه انتصر على خصومه بعد ذلك في قصره في جزيرة أتيكا وعاد إليها ملكاً، كما عاد إلى زوجته الوفية بنيلوبي حبيباً، وفي حين أن الشاعر طاف في عالم الأحزان والنفي وتعرض لأقسى أنواع المحن، ثم عاد إلى بلده من بحار الصمت والبحار السود بعد أن أنهكه التسيار، فإذا بلده موطن للخرافات، وإذا حاله هنا ليست بأحسن من حاله هناك، وإذا هو ينهي قصيدته في خطاب قدره التراجيدي بهذه الروح المستسلمة في لحظاتها الأخيرة:

فحتَّى الليلُ، حتَّى البحرُ.. ماتا في مدى نظري
فلمَ يَبْقَ من الدنيا.. سوى عينيكَ يا قَدَري!
.. وعُدْتُ إليكَ، ها أنذا على أرضِكْ
أحسُّ شفاهيَ الغرثى على شفتيكَ ترتعشانِ بالحُمَّى الترابيّهْ
وتخفِقُ راحتايَ برغبةِ اللُّقيا وتمتدّانِ نحوَكَ في ضَرَاعةِ
مُومسٍ ثكلى لِتَعَتنِقاكَ في نجوى حميميهْ..
فما تجدانِ غيرَ الليل، والريح الهلاميهْ
وماذا بعدُ؟ ماذا بعدُ!؟
حسبي في هواكَ المرِّ أنّي السِّيدُ العبدُ
وحسبي أنني أحيا فقيراً مُعوزاً في الكونِ لا أملِكْ ولنْ أملِكْ
سوى من أرضِكَ المعطاءِ ما يحتاجُهُ قبري..
و.. إنِّي لا يُعَزِّيني، بهذا العالمِ المغرور غيرُ الليلِ والشِّعْر
أقدِّمُهُ على عَتَبَاتِكَ الشقراءِ قرباناً، جريحاً عاشَ في.. صدري!!! (١٨)

هكذا تنتهي هذه القصيدة انتهاء دائرياً، فالنهاية تعود إلى البداية (السقوط التراجيدي)، فالشاعر ينقل تجربة قاسية، وتكرار الحزن والاغتراب في الأناشيد تبئير لهذا المعنى وتشديد عليه، وهي تجربة فريدة هيمنت على الأجناس الأدبية (شعر ـ رواية ـ قصة ـ مسرحية) في تلك الفترة الحرجة، وقد كان اختيار علي الجندي لقناعه موفقاً إلى حد بعيد، فالتجربتان (القعود عن المحاربة بالسيف إلى المحاربة بالشعر) متقاربتان عند القناع والشاعر، وقد وصل التماهي بين الوجه والقناع وبين الصوتين إلى حد بعيد.

وبالرغم من أن اهتمام علي الجندي بقصيدة القناع كان قليلاً بالقياس إلى الشعراء والرواد (السياب ـ حاوي) في هذا المجال غير أنه نجح نجاحاً باهراً في استخدام القناع وسيلة فنية

وجمالية في هذه القصيدة التي لم تلتفت إليها الدراسات الكثيرة التي تحدثت عن شعرية هذه القصيدة، وقد استطاع هذا الشاعر في هذه القصيدة أن يتمسك بقناعه بقوة ومهارة، فلم يرفعه عن وجهه، وليس ذلك وحسب، وإنما سخر هذا القناع وجهاً وصوتاً ليعبر عن تجربته الوجودية وتجربة المثقف وخيبته في هذا العصر.

وينتمي على الجندي في هذه القصيدة إلى مدرسة السياب وحاوي، وإن كان أقرب إلى الثاني منهما، وهو أشد سوداوية منهما، وكان القناع سبباً من أسباب طول القصيدة، وهنا لابد من أن نتذكر تجارب الحاوي في "وجوه السندباد"، و"السندباد في رحلته الثامنة"، و"لعازر ١٩٦٢" وسواها من القصائد التي تقوم على المقاطع، وعلينا أن نشير هنا أيضاً إلى أن التنوع في الأوزان والقوافي لا يلغي وحدة الشكل العضوي التي يتمتع بها هذا النص بقوة، فأسلوب الشاعر في أناشيده شديد الالتصاق بأسلوبه الفريد وموضوعاته المتقاربة التي يستقي مفرداتها وأفكاره من تجربته الشعرية الخاصة، فهو يشرب من ينبوعين في آن واحد: ينبوع الرومانسية الغنائية الصافية، وينبوع الفكر الوجودي الذي انتشر في الشعر والرواية والقصة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

وبعد، فإن الجندي من طليعة شعراء الحداثة في سورية، وهي حداثة مفتوحة على الآخر لتغذية الذات، وهو حريص على أن تظل جذور حداثته عربية خالصة، كما هي الحال عند السياب وحاوي.. حداثته امتداد لحداثة نديم محمد الرومانسية، وهي غير بعيدة عن الطابع الرومانسي الذي كان سائداً عند أبي شبكة ويوسف غصوب وصلاح لبكي مع اختلاف في درجة الرؤيا، فلعلي الجندي رؤيا ضبابية سوداوية ناجمة عن الواقع المر، ولذلك كان نسيج وحده في هذا المجال.

q q

الحواشي:

١ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ٢/ ٣٧.

٢ـ عصفور، د. جابر: أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، فصول م١، ع٤، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.

٣ـ المرجع نفسه، ص ١٢٤.

٤ـ الموسى، د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ٢١٤.

٥ـ انظر: المرجع نفسه، ص ٢٢٩ ـ ٢٣١.

٦ـ انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤، ٥/ ٢٠٠ ـ ٢٠١.

٧ـ الحمى الترابية، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٠.

٨ـ المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢.

٩ـ م.ن، ص ١٣.

١٠ـ م.ن، ص ١٦.

١١ـ ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ٣١٣ ـ ٣١٥.

١٢ـ الحمى الترابية، ص ١٩.

١٣ـ المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٢٦.

١٤ـ م.ن، ص ٢٩.

١٥ـ م.ن، ص ٤٤.

١٦ـ م.ن، ص ٥٠.

١٧ـ م.ن، ص ٦٧.

١٨ـ م.ن، ص ٧٧ ـ ٧٨.

حدود النص: التحولات والأبعاد الدلالية عند علي الجندي

د. خالد حسين

تمهيد:

لا شك أن أي خطاب شعري يؤسس كينونته في أرض اللغة ويمارسها وفق استراتيجيات شعورية ولا شعورية من لدن الشاعر حيث تتعدد هذه الاستراتيجيات بتعدد أجزاء الجسد الشعري؛ فثمة استراتيجيات: التسمية والبداية والمتن والخاتمة والإهداء والاستهلال... إلخ. فالنص الشعري لا ينزلق إلى العالم بالسهولة التي نتصورها، أحياناً، وإنما هو نتاج لعبة الاستراتيجيات المذكورة التي تسهم في إنجاز هوية النص وحدوده الفيزيائية، ووضعه قيد القراءة. وإذا كان من الصعب مقاربة جملة هذه القوى الخفية التي يشتغل بموجبها النص؛ فإن اختيار القراءة وقع على ما يخص التسمية النصية والإهداء من حيث تحولاتهما وأبعادهما الدلالية في شعر "علي الجندي".

١ـ حد الإهداء:

لنبدأ بالإهداء، والإهداء تُخْمٌ نصي يضيء النص نسبياً من موقع استراتيجي، بموجبه يتمفصل النص، (أي انقطاعاً واتصالاً) عن العنوان والعنوان عن النص، بل يشكل الإهداء القنطرة التي يتخذها القارئ سبيلاً للانتقال من العنوان إلى النص. ومن ثم يغدو هذا الموقع بؤرة تأويلية لا مفر من التموقع في تضاريسها وتوجيه ضربات مؤثرة إلى ما ينغلق به النص إزاء القراءة فـ "الإهداء، هو أحد الأمكنة "الطريفة" للنص الموازي التي لا تخلو من "أسرار" تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافله الثقافية (مرسل الإهداء والمهدى إليه)، وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء"(١). بدءاً من ذلك لنعاين الإهداء العام للأعمال الكاملة (١، ٢): في صفحة الإهداء يواجهنا إهداء غريب من كلمة واحدة:

الإهداء
لا...

علي

والمنطقي القول إن هذا الإهداء لم ينحفر في فضاء البياض بالسهولة والبساطة إذ ثمة ما يوحي بمقصدية متفجرة بالدلالة من وراء هذا الإهداء من جهة، والاقتصاد النصي الذي يشكل إهابه: كلمة واحدة: لا... ويغدو البياض مرتعاً للتأويل، بل موقعاً للصراع بين الممكنات التأويلية. ويأتي هذا الصراع من طبيعة الإدقاع المعجمي الذي يتأسس به هذا الإهداء: كلمة واحدة فحسب وتثير في الذهن موجة من التخمينات الدلالية: فما المقصود بهذا الإهداء؟ إذ من أعراف الكتابة أن يتجه الإهداء إلى شخص أو مكان.. إلخ. أما أن يخترق هذا العرف على نحو قصدي؛ فهذا ما يؤسس اختلاف الإهداء، ويمنحه هوية متغايرة، بل أن هذا الخرق هو ما يوفر له إرجاء دلالياً لافتاً حيث يغدو من الصعوبة بمكان تثبيته على دلالة محددة، وهذا ديدن الفعل الشعري الذي غالباً ما يغدو

طريداً لا يرتضي المعنى الأحادي؛ فالعلامة الشعرية مدججة بالرفض والتمرد، ولذلك لا تستكين إلى ما تستكين به العلامة اللغوية في وضعها الاعتيادي. وحتى إذا تتبعنا الشؤون النحوية لـ "لا"؛ فإنها تفاجئنا بتشظيها بين أن تكون عاملة وغير عاملة تارة، وأخرى أن تنقسم إلى نافية وناهية وزائدة. وعلى أية حال فهذا الإهداء يشق طريقه بالممكن والمحتمل نحوياً دلالياً؛ حيث يمكن للقارئ أن يتعامل مع "لا" على أنها حرف جواب: هل من تهديه الأعمال الكاملة؟ الجواب: لا، لكن ماذا لو تعاملنا معها على أنها نافية للجنس؛ فالجواب يكون: لا أحد أهديه. بل يجوز التعامل معها على أنها تعمل عمل ليس: لا أحد يستحق الإهداء. إن الإهداء بهذا المعنى يكشف عن الإطار السوسيو- الثقافي لكينونة الشاعر، هذا الإطار الذي يمكن تحديده بحالة اغتراب مريعة بين الشاعر ومجتمعه، فما هذه الحال التي أوصلت الشاعر إلى هذا الحد من الرفض والتواصل؟ لا شك أن الإهداء الراهن حديث العهد؛ فالأعمال الكاملة للشاعر صدرت ١٩٨٩ وهو على قيد الحياة، في حين أن مجموعة من النصوص في المجلدين مهداة إلى مجموعة من الشعراء والكتّاب المعروفين: يوسف إدريس، أحمد حجازي، أحمد فؤاد نجم، نجيب سرور، ممدوح عدوان، سعيد يوسف، الطاهر وطار، فايز خضور، عبد الرحمن منيف، ابتسام، نزيه أبو عفش، جورجيت... إلخ. وهنا ينهض السؤال الآتي: لماذا هذا النفي، أو التنكر، لما أهدي عبر هذا الإهداء الحاد: "لا..." كما لو أن الشاعر ندم على ما فعل؛ فجاء الإهداء العام "لا" نفياً وسخطاً لأي تواصل سابق ومرتقب. فهل هذا يعيننا على قراءة دلالة النقاط الثلاث: "لا..." التي تتالت خلف الإهداء بوصفها علامات على هؤلاء المهدى إليهـ(م)ين، مع الإشارة إلى "لا" النافية للجنس تدل على معنى نفي جميع أفراد الجنس؟!.

إن التأكيد على النفي في الإهداء يمكن أن نجد آثاره في النصوص ذاتها؛ فحالة الاغتراب تتفشى بعنف فيها، ولنا أن نقتبس بعض الشذرات من نص بعنوان: "خاطرتان عن الشعر"؛ لكي ترتسم أمامنا بوضوح فاقع هوة الاغتراب التي تنحفر سحيقة في كينونة الشاعر، فمن الخاطرة الأولى المعنونة بـ ويرحل الشعر عن كل المدن" نقرأ:

"لقد امتصت أزقة المدينة كل دم الشعر، ونفثت في عروقه سمها الأسود.. الشعر سحابة سوداء عقيم لا تهطل بالمطر!!

الشعر يهم بالرحيل عن كل المدن، هوذا على أهبة الرحيل، ولكن قوائم الأخطبوط شدته إليها جسد الشعر يتحلب عرقاً، يذوب، ينحل، يتلاشى.. في الشوارع القاتمة يزحف في الأزقة الرطبة.

إنه.. يتنفس بصعوبة ويتنهد بعسر يشهق وبغباء، يختنق.

الشعر غاب عن وليمة الشعراء تنكر للسماسرة والمرابين هجر المدينة أبداً، ليموت عند حدود الصحراء.."(٢).

إن رحيل الشعر، هنا، علامة على رحيل الشاعر، علامة على هوة الاغتراب، وانقطاع التواصل مع العالم؛ فمن المنطقي إذن أن يواجهنا النفي منذ افتتاح الخطاب الشعري من خلال هذا الامتناع عن إهداء الأعمال الشعرية؛ كما لو أن "لا..." تومئ إلى الجفوة ومن ثم: لا للعالم قاطبة، فـ "لا..." تعكس ذلك البعد الوجودي الذي يصخب كينونة الشاعر بالاغتراب، وهذا ما يمكن أن نتلمسه في الخاطرة الثانية بعنوان: "لم يعد للشعر مكان في عصر الجماهير".

"...لم يعد لشاعر مكان تحت الشمس، تلفظه كل الأماكن التي لها سقف وحتى الدروب الظليلة لم تعد تحتمل وقع خطاه، فهو يسير بلا غاية، ووجهته المجهول... تلاحقه أينما حل، فهو لا يجرؤ على تعريض صدره للرصاص، وكلمته ليست قنبلة وكل الأسماع تتحاشها.

..أنا شاعر ومهموم وفي وحول الغربة غاصت قدماي، إنني أرفض نجدة الجماهير، وأحمل صليبي بعيداً عن مائدة العشاء المقدس، وأكره التفرج على رقصة للأفاعي.. وأبذر احتقاري سوى على الشعراء وقبيلتهم.. ولن أقول كلمة بعد اليوم إلا لهم، ولأبق ملعوناً، تلاحقني اللعنة حتى القبر. فما يهمني شيء.. ما دامت قدما الحياة تنغرسان على حافتي الهاوية وما دام الصمت إله العالم.. والقلب ساعة معطلة؟!"(٣).

وإذا كان المقطع الأول من هذه الشذرة يشير إلى رفض العالم للشاعر؛ فالمقطع الثاني يأتي ضديداً له من حيث رفض الشاعر للعالم؛ فخطاب

الشاعر يعمل جاهداً على نقض فكرة أن الوجود الإنساني هو وجود مع العالم وفيه، أو أنه يرى العلاقة مع الآخرين زيفاً محضاً وليس وجوداً أصيلاً يستحق الإهداء، ومن هنا يمكن أن تكون "لا..." رفضاً لكينونة الحشد/ الجماهير، ذلك أن الشعر هو الفضاء الذي يتكشف فيه الوجود الحقيقي.

٢. حد التسمية:

لا نص دون تسمية، فالتسمية هي الحد والهوية؛ لذلك أن الاسم: العنوان هو الذي يشرعن وجود الكائن/ الكتاب، وفي حالة الكتابة؛ فالعنوان يغدو بمنزلة الطريق الذي يوصل القارئ، إلى النص، إنه الممر الذي يسلكه، وفي الوقت ذاته فهو الشرفة التي يطل منها النص على العالم وينادي قارئه، بل و الشيفرة المختزنة بأسرار النص الذي يسميه ويضعه في طريق القارئ، ولهذا من المخطأ تهميش خطاب العنوان على مستوى القراءة النقدية؛ ذلك أن الذي يدعو القارئ، إلى وليمة القراءة هو العنوان بداية، ومن هنا يغدو العنوان منطقة استراتيجية للتفاوض مع الخطاب.

ما دمنا في إطار الكتابة فاختيار عناوين النصوص يدل على الوعي التواصلي لدى الكاتب وعلى استراتيجيته في التواصل مع العالم. وفي هذا الإطار سنلحظ على الفور اهتمام علي الجندي بالتسمية النصية على نحو واضح؛ فنادراً ما ترك نصوصه دون عنونة، وحتى في هذا الحال فإنه يلجأ إلى الترقيم كما في مجموعة "الرباعيات". وما يهمنا هنا ينحصر في مطاردة أحد العناوين الرئيسة للشاعر متمثلاً بـ: "بعيداً في الصمت قريباً في النسيان" وملاحقة بنياته النحوية والدلالية والرمزية في محاولة للقبض على استراتيجية التسمية عنده.

وإذا حاولنا توصيف خطاب العنوان لدى علي الجندي سنجد أن الأعمال الكاملة تتشكل من ثلاثة عشر عنواناً، مع الإشارة إلى أن العنوان الثالث عشر يخص المجموعة النثرية "خواطر" التي أدرجت في سياق الأعمال الشعرية. وتتميز هذه العناوين بتنوع البعد التركيبي. فهناك العنوان التناصي كما في حالة: في البدء كان الصمت، فهو يحيلنا على نحو مباشر إلى الجملة الأولى في إنجيل يوحنا: في البدء كان الكلمة(٥)، وكما نلاحظ؛ فالتنافذ مع النص المقدس يتسم بطابع تضادي: الصمت في مواجهة الكلام، السكون ضد الحركة، العدم بمقابل الخلق. وثمة التركيب الوصفي الذي يستغرق عناوين مثل: الراية المنكسة، الحمى الترابية، قصائد موقوتة، البحر الأسود المتوسط، ويترتب على ذلك وضوح الدلالة النصية للعنوان من حيث إن الصفة تحدد الموصوف فيغدو العنوان في متناول التأويل، وبالتالي تنخفض الطاقة الشعرية للعنوان. لكن الشاعر في عناوين أخرى يلجأ إلى التنوع في التراكيب النحوية والمفارقة على الصعيد الدلالي كما في: طرفة في مدار السرطان، صار رماداً، سنونوة للضياء الأخير، الشمس وأصابع الموتى، ففي العنوان الأول تأخذ المفارقة بالاتساع من جراء التساؤل عن العلاقة بين طرفة الشاعر الجاهلي ومدار السرطان، وتستمر عتمة المعنى تشع إلى أن يخف التوتر من خلال الموازي النصي الذي يثبته الشاعر في بداية الديوان:

"..كان طرفة بن العبد البكري شاعري النموذجي منذ أن عرفته وأنا في مطلع شبابي، وظل كذلك حتى اليوم، بالرغم من أنني رأيت نفسي أحياناً في شعراء آخرين خيل إلي أنهم أكثر تجسيداً لي عبر رمال التاريخ.. فحيناً عروة بن الورد، وحيناً قطري بن الفجاءة، و.. ربما المتنبي.

هاأنذا أكتشف طرفة فيَّ اليوم، وفي كثيرين... نختلف في كثير من صفاتنا؛ فقد هوى يافعاً وما أزال أهرم... إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معاً عرضة للانهيار في أية لحظة! وأن "السرطان" يقرض حياتينا أبداً!!"(٦).

هنا، يقوم الموازي النصي بدور التوضيح، وفك اللغز الذي يلف العنوان على الصعيد الدلالي من حيث إن اختيار الشاعر لشاعر جاهلي يومئ إلى ذلك التماثل بينهما: الانهيار والسرطان، كما لو أن الشاعر يروم قراءة ذاته من خلال ذات الشاعر الجاهلي. وفي العناوين الأخرى تتراكم المفارقات الدلالية؛ فالعنوان "صار رماداً" يؤسس شعريته من خلال الحذف النحوي بتغييب اسم الفعل الناقص؛ الأمر الذي يحرض التأويل على الاشتغال؛ فما هذا الذي أضحى رماداً؟ هل هو الشاعر أم العالم، أم الوجود.. إلخ. وهذا التوتر هو

الذي يقود المتلقي إلى قراءة النص؛ ليستبين شؤون هذا الرماد من قصيدة من قصائد الديوان "ولد النار صار رماداً":

"أنا ولد النار صرت الرماد الإلهي..
بعد اشتعالي على شرفاتك،
صارت حياتي جحيماً وخناقة من ذهب!"(٧)

إن ميزة هذا العنوان تنبثق من الحذف الذي طاول اسم الفعل الناقص، وكان لا بد من العودة إلى القصيدة المعنية بهذا العنوان، لاستعادة الاسم المغيب؛ "ولد النار". أما فيما يتعلق بالعنوان الثالث: "سنونوة للضياء الأخير"، فرغم سهولة الربط بين طائر السنونو والضياء الأخير، فإن العنوان يملك طاقة شعرية لإغواء القارئ ووضعه في مواجهة النص، وربما تتعلق جماليات هذه الشعرية برمزيتي هذا الطائر الجميل والضياء إذ يستدعيان الكثير من المتخيل المرتبط بهما في ذهن القارئ، فقدوم "السنونو" علامة على حلول الربيع، وفي "الضياء" هزيمة للعتمة. ويأتي العنوان الأخير ليفاجئ القارئ بالمفارقة الكائنة بين العلامات اللغوية المشكلة للعنوان؛ فما العلاقة التي تربط "الشمس" بـ "أصابع الموتى"؟ سيغدو القارئ ضحية لكثير من التقاليب التأويلية قبل أن يبلغ المراد. ويبقى لدينا عنوانان هما: "الرباعيات وخواطر"، وكلاهما من العناوين البسيطة التي لا تحتاج من القارئ ذلك الجهد التأويلي؛ فالأول يحيلنا إلى نوع شعري مترسخ في التراث الأدبي للشرق، والثاني يقودنا إلى الكتابة النثرية، فالنصوص المدرجة تحت هذا العنوان تتغيا الأسلوب النثري مع ومضات شعرية.

٣ـ قراءة في: بعيداً في الصمت قريباً في النسيان:

ترتئي القراءة المضي قدماً مع قراءة عميقة للعنوان الآتي "بعيداً في الصمت قريباً في النسيان"(٨) الذي اخترناه لهذه المهمة؛ وسوف تسير القراءة وفق محاور ثلاثة في تنفيذ حدث القراءة:

٣ـ ١: العنوان بوصفه نصاً مستقلاً:

لا شك أن العنوان الناجح ينبغي أن يحوز سمتين: الأولى أن يكون علامة على النص أي يومئ إلى الموضوعات التي ينطوي عليها: والثانية أن يحقق نصيته(٩) أي أن يكون نصاً بمنأى عن نصية النص الذي يسميه. في هذا الإطار نزعم أن العنوان الذي اختاره علي الجندي لمجموعته يحقق هاتين السمتين. وبناء على ذلك؛ فننظر في نصية هذا العنوان أولاً على المستوى التركيبي: "بعيداً في الصمت قريباً في النسيان". إذ يلجأ الناص إلى تكرار البنية النحوية عينها في توليد العنوان ولكن بدلالة مختلفة: ظرف + جار ومجرور، وذلك لتفخيخ العنوان ذاته بطاقة إيقاعية حتى يستحوذ على انتباه المتلقي، وفي الوقت نفسه يومئ إلى النوع الكتابي الذي يسمه: الشعر. غير أن هذا العنوان ينطوي على إشكالات أخرى تتعلق بالخرق الذي أحدثه الشاعر في الاستعمال اللغوي للحد الثاني من كيان العنوان: قريباً في النسيان؛ فمن المتعارف أن يأخذ التركيب الهيئة الآتية: قريباً من النسيان بمعنى أن الشاعر يطيح بما يسمى التلاؤم الدلالي/ العرفي بين العلامات اللغوية وذلك لتحرير العلامة من إرثها الدلالي المتداول، وهذا من أولى اشتغالات الشعر في اللغة، فالشعر لا يكون شعراً إلا حين يقوض المتعارف عليه في التداول اليومي. ولا بد من الإشارة إلى أن التعاقب بين حرفي الجر (من) و(في) جائز، من حيث إن استعمال (في) في طرفي بنية العنوان أفاد الظرفية أي "احتواء شيء في داخله شيئاً آخر"(١٠)، وبذلك يتحول كل من المجرورين: الصمت والنسيان إلى كائن مكاني محسوس يحتوي على المشار إليه في البعيد والقريب: "بعيداً في الصمت قريباً في النسيان".

أما على المستوى الدلالي؛ فالعنوان يتأسس على علاقة التضاد: "بعيداً ـ قريباً" و"الصمت ـ النسيان"؛ وإذا كانت الثنائية الأولى واضحة لا تستدعي التعليق عليها، فالالتباس يضرب أطنابه في الثنائية الثانية، فالصمت هو السكوت إما بإرادة الذات أو بإرادة الآخر، وهذا يعني أن الصمت كلام غير مصوت، الكلام من غير تصويت؛ فالكلام رهن التكلم في حالة الصمت، ولكنه معتقل على حافة الفم لسبب من الأسباب، أي أن الصامت يكون في ذروة حالتي التذكر والاستحواذ على موضوعه؛ وهو بهذا المعنى ضديد النسيان، لأن الأخير يومئ إلى ترك الأشياء وضد التذكر والحفظ.

وفي المستوى المجازي، الرمزي يمكن التعامل مع العنوان بالاستفادة من حرف الجر (في) الذي يفيد الظرفية كما أشرنا، ومن ثمَّ يحول مجروره في الحدين إلى شيء محسوس يمارس الاحتواء.

٣ - ٢: برتوكول: التنادي بين النص والعنوان:

تكشف قراءة نصوص مجموعة "بعيداً في الصمت قريباً في النسيان" عن الوفاء بين العنوان والنص من حيث التزام كل منهما بالآخر؛ فالعنوان ينتشر في نصوص المجموعة إما بالشكل اللفظي ذاته أو الدلالي أو المعجمي ومن خلال هذا الحضور للعنوان في تضاريس النص، يتكثف النص ذاته في خلايا العنوان؛ لهذا يمكننا الحديث عن ميثاق مبرم بين العنوان والنص. ويتحقق هذا الوفاء بالميثاق بين الخطابين من خلال اختيار الشاعر لعنوان القصيدة الأولى في المجموعة كعتبة رئيسة للنصوص حيث القارئ يطأ عالم النص. كما أن هذا الاختيار إنما يومئ من جهة أخرى إلى أهمية هذه القصيدة ذاتها "بعيداً في الصمت، قريباً في النسيان" مقارنة بالقصائد الأخرى. والقصيدة نداء حار إلى الأنثى؛ لهذا فقراءة النص تميط اللثام عن الغموض الذي لف العنوان الرئيسي:

(... أقول وقد طوح بي فيض من نور

ألقي بي ما بين السمت وما بين الدركات السفلية)

إغفالي في حضرة جسمك موت يتسرب لي من كل الأوجه،

ريح فاتكة تتحدر من كل الأعين والهضبات المحمية بالعوسج..

يبعدني وهجك عنك ألوف الأميال البحرية!

إن شئت ترامیت على الجمر الخالد،

أو شئت تحللت إلى ذرات خابية، لا تصنع حرفاً مهما طال الزمن

عليها، لا تبدع موسيقا أو صورة تنين مقهورة أو قامة عشبه.

لو شئت أقمت بعيداً في الصمت، قريباً في النسيان قريباً وبعيداً في الإهمال!"(١١).

هكذا تتجاوز أنثى الشاعر النموذج الواقعي للمرأة؛ لتغدو كائناً خرافياً لا مثيل له، فالإغفال عنها فناء للعاشق، أنثى من عواصف وزوابع تفتك بعشاقها دون رحمة، أنثى من نار عصية على الاقتراب، ولهذا فهي تسأل ولا تسأل، وإليها يتهافت العشاق، يتوسلون قبولها حتى ولو استدعى الأمر الترامي على الجمر أو التحلل إلى ذرات، بل إنها تستحق أن يتوقف الكائن عن الإبداع لأجلها؛ لكونها آية في الجمال، فهي الكمال في أبهى صوره؛ ولهذا ليس بالكثير أن يقيم العاشق لأجلها في فضاء الإهمال، لائذاً بالصمت أو مقيماً في لنسيان، الأمر سيان؛ فالصمت والنسيان يتكافآن في الدلالة على الإهمال أو قبول العاشق بإهماله. وهنا نلحظ تحولاً دلالياً للصمت والنسيان من التضاد إلى الائتلاف؛ فالإقامة في الصمت هي القبول - قبول العاشق - بالنسيان، بأن يكون منسياً، مهملاً. وتغدو أبيات القصيدة تنويعاً على ثيمتي الصمت والنسيان، فتتناسل الثنائيات في جسد القصيدة:

"إذا أحببت جعلت لوجهي أقنعة للرقص وأقنعة للمسرح، أجنحة

للهرب المتواصل، أوشحة للإخفاء.. و.. أقبع عند الأرجوحة حتى

يتمطى الليل المقفر..

أقفزُ، أتأرجح،

أشنق جسمي في الريح

أتعلق ما بين الأرض الموحشة وأي سماءٍ مقفرة.

أغمض عيني وأترك لضواري البرية أن تغتال هدوئي، أو تفترس حناني.

لا أشكو من شيء إلا بعدك عني أو قربك مني نصف الهوه،

لكن،

كيف يؤدي الكافر في حضرة جسم المحبوب صلاة التوبة

والبعد يقاتله والقرب يحاربه والموسيقا تهجره، ..." (١٢).

إن القصيدة تنتظم وفق ثنائيات ليست بالضرورة متضادة: أقنعة للرقص - أقنعة للمسرح، أجنحة للهرب - أوشحة للإخفاء، الأرض الموحشة - سماء مقفرة، بعدك عني - قربك مني...

إلخ. وتفسير الأمر أن ثنائية العنوان تغدو بمنزلة النواة الدلالية واللفظية التي تنفجر إلى ثنائيات منتظمة وعشوائية تكون جسد القصيدة. ويمكننا القول إن الآثار الدلالية للعنوان ولا سيما الحد الأول منه: بعيداً في الصمت، ينتشر في ثنايا النصوص بأشكال مختلفة، الأمر الذي يربط بقوة وشائج التعالق بين العنوان والنص، بل يمكننا التمادي في القول: إن ثيمة الصمت مقولة أساسية في شعر علي الجندي، وذلك بسبب الحضور الفعال لهذه الثيمة مسبقاً في شعره؛ فالمجموعة الثانية للشاعر تتخذ من «الصمت» موضوعاً لاشتغالاتها النصية من حيث إن القصائد المكونة للمجموعة تتضمن مفردة الصمت: في البدء كان الصمت، الصمت الكبير، ثم.. تفتح الصمت، وهذا الصمت لم يتفتح على نحو مرعب ومهول إلا بعد رحيل الكلام، إلا بعد رحيل الشاعر.

هوامش:

١ـ نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص ٤٨.

٢ ـ علي الجندي، الأعمال الكاملة، مج(١)، بيروت: دار عطية للنشر، ط١، ١٩٩٨، ص ١٦١.

٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٤.

٤ ـ ينظر بالتفصيل حول العنوان: خالد حسين: في نظرية العنوان، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، المدخل التمهيدي.

٥ـ الكتاب المقدس: العهد الجديد: إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول، الوحدة النصية الأولى.

٦ ـ علي الجندي، المصدر نفسه، مج(٢)، ص ٤٤٣

٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢١٠.

٨ ـ المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ٢٨٢.

٩ ـ بخصوص هذا المفهوم ينظر خالد حسين، في نظرية العنوان، مذكور، المدخل التمهيدي.

١٠ ـ محمد طيب فانكا الناغوي: حروف الجر وأثرها في الدلالات، طرابلس، ط١، د.ت، ص ٣٣٨.

١١ ـ علي الجندي: الأعمال الكاملة، مج(٢)، مصدر مذكور، ص ٩٩.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٩٩ ، ١٠٠.

q q

من أوراق علي الجندي

محمد حمدان

يعتبر كتاب "الأغاني" التراثي منجماً هائلاً لا ينضب معينه لقصّاده والجائلين في ربوعه. وعندي أن واحدة من أهمّ مزاياه أنه جمع إلى جانب النصّ والخبر والجرأة والتنوع حكاياتٍ من حيوات الذين ذكرهم مع أقوالهم وما فعلوه في منادماتهم مما أكسب النصوص لحمها وحفظ للمرويات حرارة روحها. وبالإذن ـ أو بدونه ـ من بعض مدارس النقد الحديثة التي (أماتت) المؤلف ومحت أخباره فإن كتاباً يضمّ شيئاً من سير أدباء هذا الزمان ومجالسهم (وقفشاتهم) ومعاركهم الأدبية وغير الأدبية سيكون مرجعاً في الآتي من الأيام يدور في فلك شهرة كتاب (الأغاني) وأمثاله. ومن الغريب حقاً أن يعزف المعاصرون عن هذا اللون من التأريخ الأدبي عزوفاً تاماً أو شبه تام. ولأن "الأوراق" التي كتبها علي الجندي والتي أكشف عنها للمرة الأولى تستدعي ذلك وتسمح به فإنني سأبقى في هذه الدائرة متجاوزاً الحديث المستفيض عن موقع علي الجندي الريادي وعن سخونة الآراء والأفكار والمواقف التي صبغت ستينيات القرن الماضي والتي كان علي الجندي في دوامتها وواحداً من سدنتها، كما سأترك لغيري تفصيل القول في ميزات شعره ومزاياه وتجربته غنى وعمقاً مكتفياً بالقليل القليل من الإشارات التي أراها دالّة وفي موقعها من هذه التوطئة/ المقدمة.

مع نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات من القرن الماضي شهدت المنطقة ـ كما قلنا ـ فورة في كل شيء، في الأفكار والرؤى والتجاذبات والانتكاسات أيضاً (الانفصال المشؤوم الذي يعدّ بحقّ حاضنة نكسة ١٩٦٧، مع كل ما يبدو على السطح من مدٍّ تحرري قومي يساري. كان الاستقطاب في المشهد الثقافي الذي لم ينفصل يوماً عن السيرورة الاجتماعية والفكرية بين تيارين رئيسيين، تمحور أولهما وأوسعهما انتشاراً حول مجلة "الآداب" عموماً، بينما مثّلت مجلة (شعر) التيار الحداثي الآخر. هذان التياران لم يختلفا حول فكرة الحداثة وراهنيتها، كما يحاول بعض منظّري قصيدة النثر وكتابها ـ منذ مدة ـ الإيحاء بذلك، كما لم يختلفا حول ضرورة النهل من تجارب الآخر (الغرب هنا تحديداً). لكن التيار الأكثري "القومي" حاول أن يوائم بين التجريب وبين بعض التطلّعات التراثية، وأن يغرس الحداثة في تربة واقعه حاملاً قضاياه على كتفيه (التحرر، فلسطين، الوحدة العربية، العدالة الاجتماعية)، بينما اقترب التيار الحداثي الآخر أكثر فأكثر من المشهد الثقافي الأوروبي حتى بدا جزءاً منه، ولذا قد تجد خطواته التجريبية/ الحداثية أبعد شأواً: (تخلى أحد أهم مؤسسيه عنه فيما بعد لأسباب متعددة من بينها بعض ما ذكرناه آنفاً).

وكان للتيار الحداثي "القومي" معركته مع من يحمل الهموم (الفكرية) ذاتها ولكنه يقاربها عبر الخطب والبيانات والمنشورات (الشعرية!)، مع هؤلاء ـ فقط ـ كان الخلاف حول الحداثة والشعر معاً.

كما كان لهذا التيار خصوماته مع حاملي شعار (الالتزام) الذي وصلت وقتذاك نسخته السوفييتية المعرّبة (إلزاماً) في الأعم الأغلب، ومن هنا ارتفعت راية الوجودية عالياً، إذ رأى الكثيرون فيها تمايزاً وملاذاً، يضاف إلى ذلك ما فيها من إعلاء شأن الذات الذي لامس النفوس المكبوتة الحالمة بحرية الفرد وانعتاقه من قيوده. ولعله من الجدير بالذكر أن نشير في هذا الركن

إلى ما قام به الشاعر عبد الباسط الصوفي من محاولة وضع تصوّر للالتزام (القومي) يغاير صيغة الإلزام المتداولة، تلك المحاولة التي انتهت بانتحاره الفجائعي المبكر.

أين علي الجندي من ذلك كله؟ لقد كان علي الجندي أحد رموز التيار الحداثي "القومي" ورائداً من رواده، لكنه لم يشغل نفسه بضجيج التنظير والمماحكات المستدامة حول ما ذكرنا مع أنه مؤهل لذلك بحكم دراسته الجامعية ـ إجازة في الفلسفة ـ، وإنما تفرّغ لشعره أو بصورة أدق لحياته التي عاشها شعراً ـ وهنا خصوصية هذا الشاعر ودمغته وتوقيعه ـ، أجل لقد عاش الحياة قصيدة فيها إلى جانب ما سبق شهوة الحياة والزمن الأنثى إذ لا قياس له إلا بها، أما صهريج العرق الذي شربه فكان يساعد على إشراق ذلك القياس وإدامة ذلك الزمن. على أن خطاً من السوداوية الرومانسية ومدى من الانبعاثية الرؤيوية وصوتاً من القدامة المحدثة ينضاف إلى المشهد الذي ترجمه شعره.

عرفت علي الجندي سنة ١٩٦٨ في واحدة من زياراتي إلى دمشق بعد أن أصبحت (حلب قصدنا) وظيفياً. كان اللقاء في مطعم الواحة /لوازيس/ بجانب مقهى الهافانا ـ لمن يذكره! ـ ضمت السهرة لفيفاً من "صعاليك" ذلك الزمان:/علي كنعان الذي عرفته للمرة الأولى أيضاً، ممدوح عدوان، فايز خضور، و... سهيل إبراهيم الذي أراد أن يحتفي بصديقه القادم من حلب، ثم كرّت السبحة بعد ذلك حتى أن آخر مشاركة له في أمسية شعرية قبل سنوات بعيدة (في حمص) كنا فيها معاً، خانته حنجرته، وقد رفض مسبقاً أن يقرأ النصَّ غيرُه وهو الذي كان يملأ المنصات ببهاء حضوره ويزحم المنابر بألق شعره.

في صيف من أصياف النصف الثاني من السبعينيات قصدت مطعم النجمة/الإتوال لمحبي التفرنج ـ وما أكثرهم في هذه الأيام! ـ/حيث يصعب ألا تلقى واحداً من (الأصدقاء) هناك، كان علي الجندي على رأس قائمة (العيارين) المطلوبين. رأيته، أصرّ أن يكون الداعي إلى الربوة، قلت له: أنا في حالة (إعارة) إلى المغرب والدنيا الآن بخير، وقد جئتك داعياً. أكّد إصراره بثبات وبلهجته السلمونية المحببة: أنا الآن معي مصاري. في مهرجان تكريمه الذي أقامه اتحاد الكتاب العرب بدمشق ردّ بنزق ضاحك وحاسم على سؤال يتعلق بشعره والريف، وقد لعب السؤال لعبته فمرّ على ذكر السبيل ـ ضيعة الشاعر ـ: إن (طقطقة) كعب حذاء نسائي يكرج على رصيف/بوابة الصالحية/ أغلى عندي من ريفك كله ومن أرياف العالم أجمعين.

وعلي الجندي مع كل حضوره الطاغي والآسر في الستينيات والسبعينيات، ذلك الحضور الذي رافق حضور تجربته وتفوّق عليها، لم ينصِّب نفسه في يوم من الأيام "أستاذاً" على أحد بل لقد تغاضى أحياناً عن آخرين نصَّبوا أنفسهم (أساتذة) أمامه وهم دونه حضوراً وشاعرية. كان يتعامل مع (الجيل) الجديد من الأدباء على أساس من الندّية التامة، وتلك الفضيلة التي لم ينجذب إليها أقرانه عموماً تعادل ـ وحدها ـ قبيلة من الفضائل.

كان يوماً في المقهى يجالس أديباً شاباً اعتاد أن ينادي شاعرنا (جداهُ). الجد يأنس بمفيده (الأدبي) والذي يذكره ـ أيضاً ـ بأيام فتوته وشبابه. هجم عليهما أستاذ جامعي، وبربع استئذان أو أقل، جلس إلى طاولتهما وانتزع الحديث ممطراً المقهى محاضرة عن الحداثة وعن الشعر وعن...، لم يكن علي الجندي الذي لا يستلطف هذا (الدرس) الأكاديمي ولا يستسيغ هذا الأسلوب من العدوان على الجلسات، يسمع شيئاً مما يقوله فعيناه تلاحقان المارة أو تسرحان في الأفق البعيد. مضى الوقت والأكاديمي موغل في عدم الانتباه. استغلّ علي الجندي مرور فتاة تتغندر بفستانها القصير فسأل حفيده (الأدبي) قاطعاً بذلك حبل المحاضرة: قولك، أما كانت البنات في زماننا يقصِّرن فساتينهنّ أكثر؟. آنئذ أدرك الأكاديمي ورطته فقطع حديثه ليرشف قهوته بسرعة وينصرف.

ويوماً حضرت (الشلّة) ـ مجموعة من الأدباء والمثقفين ـ إلى المقهى وقد دلفوا واحداً واحداً من دون صديقهم (الزعيم) ـ الذي كان قد فرض زعامته في وقت سابق/ ديمقراطياً!/ ووافقوا على ذلك ـ. علي الجندي كان هناك. أخبروه أنهم لتوِّهم قاموا "بانقلاب أبيض" وعزلوا الزعيم عن موقعه. قال لهم بعد أن تفحّصهم جميعاً بعتب ولوم: انقلاب أبيض؟ أنا لم أسمع في حياتي عن شيء اسمه انقلاب أبيض! أنا أحب الانقلابات الملونة.

ويوماً تحلّقوا حوله بعد أن خرجوا في نهاية سهرتهم من المطعم وهم يتابعون (التحرش به) وإغاظته حبياً. مسح علي الجندي وجوههم

بنظراته واحداً بعد آخر وهو يقول ـ مبتسماً ابتسامته المحايدة واللامبالية ـ: يغضب عليّ ربي إذا كنت أحببت أحداً في هذه الدنيا في حياتي كلها. وأضاف حتى لا يحاولوا إخراج أنفسهم وحداناً أو زرافات خارج قوس حكمه: ولا أنتم!. وكانت سبابته تتوجه إلى دائرتهم دراكاً ورشّاً لتحصدهم دون تمييز.

في لقاء صحفي ـ على قلة ما أجرى علي الجندي من لقاءات صحفية في عقديه الأخيرين ـ كان الصحفي يسأله عن بعض الشعراء المعاصرين /من العرب السوريين وغير السوريين/، وكان بإجاباته اللماحة المختصرة يصيب الهدف بتركيز وشفافية وسرعة بديهة امتاز بها. فجأة سأله الصحفي عن شاعر سوري من جيله وكان علي الجندي لا يقرّ له بالشاعرية /إلى جانب تنافر في الطباع لم ترممه الأيام/، أجابه على الفور: كنت تسألني عن الشعر والشعراء فلماذا غيّرت الحديث؟

كان يلجأ إلى التأمل والصمت الحالم فيدخل شرنقته إذا حوصر في جلسة من الجلسات بمن لا يأنس إليهم أو بحديث لا تتورّد له نفسه. وهذا ما جرى في سهرة هندسها ممدوح عدوان (في مطعم العصافيري باللاذقية) وضمّت الشاعر بلند الحيدري (المشارك في مهرجان المحبة لذلك العام والذي لا يرتاح علي الجندي لقضاء وقت طويل معه، كما لا يرتاح إلى تجربته الشعرية)، وشوقي بغدادي، وأنا.

أمضى علي الجندي المساء كله يشرب ويدخن ويتأمل وهو ينظر إلى ما بقي من البحر هناك لم (يبلّط)، ويستحضر قاموساً من "الأشواك" ليملأ به سيارة ممدوح في نهاية السهرة. ولقد عاجله ممدوح بضحكته المجلجلة المعهودة: من الآن فصاعداً لا تستطيع أن /تتهمني/ بأنني لا أحبك بعد أن هيأت لك هذه السهرة مع (صديقك) اللدود بلند الحيدري!.

وثمة غير ذلك مما سيأتي بعضه لاحقاً، ولولا خشية الإطالة وضرورة الإفصاح عن بعض الأسماء وهو ما لا أريده الآن، لمررت على محطات أخرى ظلها وارف وعرقها مستساغ ولا تخلو من العصافير والطلاوة وعميق الدلالة والمعنى.

كانت الندوة الأولى التي أقامتها جمعية الشعر عندما كنت مقرراً لها (٢٠٠٠ ـ ٢٠٠١م) عن الشاعر علي الجندي، وتتالت الندوات بعد ذلك عن الشعراء: /عمر أبو ريشة، نديم محمد، عبد الباسط الصوفي، بدوي الجبل، محمد الماغوط.../، ولربما أدّت الصداقة دورها في البدء بتجربته لكنها بالتأكيد لم تؤدِ دوراً في جدارته وأحقيته.

وكنا عقدنا العزم على إصدار عدد من مجلة (الموقف الأدبي) عن الشعر في سورية ـ كان ذلك سنة ٢٠٠١ ـ وهو ما لم نستطع تحقيقه لأسباب ليس سياقها هنا، إلا أن جل الدراسات النقدية التي جُمعت آنذاك صدرت معاً كملف في العدد (٣٧٢) ـ نيسان سنة ٢٠٠٢ ـ وتصدّر "واحة الشعر" في ذلك العدد قصيدةُ علي الجندي (الكائن الفاسق) وهي على حدّ علمي آخر ما كتبه الشاعر. ولأنني أتمنى غير ذلك فسأقول من أجل الدقة، آخر ما ظهر له. ويرتبط حصولي عليها بحصولي على هذه الأوراق التي أنشرها اليوم ـ للمرة الأولى ـ وعلى مسؤوليتي. إن فقرات هذه الأوراق من أغنى وأعمق ما كتبه علي الجندي، ومن أكثره دلالة ـ برغم قصرها ـ على النسيج الداخلي لعالم صاحبها. وكان يمكن أن أقف عندها مطولاً، فهي تقبل المزيد من الدراسة والتحليل اندغاماً وتناغماً مع الشعر والتجربة معاً لكنني آثرت أن أتركها بين يدي القراء والمختصّين مكتفياً بسرد الوقائع التي جعلتها تقع تحت يدي.

أجريت في تلك الفترة عشرات الاتصالات مع الأصدقاء الشعراء، وعلى الخصوص المتقاعدين أو المسافرين منهم الذين أصبحت علاقتهم بالاتحاد غيمة صيف (علي كنعان، نزيه أبو عفش، وفيق خنسه، مروان خاطر، إبراهيم الجرادي... إلخ) للحصول على قصائد لملف الشعر المزمع إصداره. ومع أنني كنت ألتقي بكثافة مع الشاعر علي الجندي منذ اتخذ من مدينتي ـ اللاذقية ـ فندقاً له، إلا أنني زرته في أثناء ذلك بحثاً عن نص جديد ـ ربما ـ أو نص ضائع أو منسيّ بين أوراقه المبعثرة نزين به الملف المنشود. رفض المشاركة في البداية كما رفض كل شيء يصدر عن اتحاد الكتّاب، ثم بدأنا بنزول السلّم درجة درجة، وكان هذا شأنه ـ لمن يعرفه ـ حتى مع الصديق غازي أبو عقل الذي لا أذكر حالة وفاء توازي حالة وفائه لعلي الجندي، لكنني أستثني هنا دعوات العرق وما شاكلها أو أفضى إليها، كما أستثني الشاعر ممدوح عدوان الذي كان يأخذ (الأمور) من علي الجندي اقتناصاً ودفعة واحدة؛ كان يتبرم ـ أو هكذا يريد أن يبدو ـ

ولكنه كان يلبي. بعد صمت مديد. وافق، تذكّر أن لديه نصاً، بحث عن الدفتر وجده، كان /مذكرة مكتب/ تعود إلى سنة - ما - انصرفت وولّت الأدبار، في بحثه بين ثناياها رأيت أوراقاً ممزقة وأخرى عليها خطوط طفلته - آنئذٍ - المتداخلة المتشابكة لوناً ومساراً. أخيراً وقع على ضالته، كان العنوان (طفل فاسق)، سارع إلى القول - كأنما كنا في سباق - مع ابتسامة لماحة: (شيخ فاسق). هممت بنقل النص لأنه رفض إعطائي (الدفتر) في البداية - كعادته -، ثم وافق على أن آخذه معي شريطة إعادته مساء ذلك اليوم، وعند الباب وافق على بقاء الدفتر معي حتى اللقاء المقبل في المقهى، وكان يمكن أن يوافق لاحقاً على بقاء الدفتر معي إلى أبد الآبدين ودهر الداهرين، كما وافق فيما بعد - على تغيير طفيف في العنوان، فلقد ارتأينا /فايز خضور أمين تحرير مجلة "الموقف الأدبي" في تلك الفترة، وأنا /على أنه من المستحسن أن تحلّ كلمة (ولد) محل كلمة (طفل) في عنوان النص، ثم حلّت مفردة (الكائن) محلها حين نُشر النص بعد أشهر من الحصول عليه.

كانت تنتظرني إلى جانب القصيدة "وجبة دسمة" هي هذه الأوراق التي كنت لمحتها عندما كان يبحث عن /القصيدة/ ولكنني لم أتبين حدودها آنذاك.

كنت إلى جانب آخر ين نلحّ على صديقنا دائماً أن يتحدث عن تجربته وأن يسجل شهادته على عصره ثقافياً وفكرياً، وأن يكتب "تاريخ الحداثة" من وجهة نظره. كان يَعِدُ ويهمل أو يكسل. ولعل هذه الأوراق هي عصارة ذلك الإلحاف الدائم. عندما جئته بعدد (الموقف الأدبي) وفيه نصه سألني عن مصير (الأوراق) "الأخرى". ذكّرته باتفاقنا القاضي بأن الأوراق ملك له دون سواه، ينشرها متى أراد كما هي أو يضيف إليها /حسبما كنا نأمل/ شيئاً آخر، حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، وبعدها ستصبح الأوراق ملك القارئ. تساءل عن الجدوى بينما كان طعم اللاجدوى يعبق مع دخان تبغه وبخار قهوته. وحتى وقت ليس بالبعيد فإن (الأوراق) بقيت على حالها في الدفتر العجوز دون أن تمسّ. كنت أصف "الدفتر" - حتى أستفزّ صمته البحري - بأنه يصلح لصرّ أقراص (السوركه) وأضيف معترضاً: أهذا كل نصيبي من الإرث؟. يسكت حيناً، ويرسل إحدى شتائمه الصاروخية العابرة للأجواء لتنضاف إلى الإرث أحياناً أخرى.

بقي أن أشير إلى أنني حذفت من هذه الأوراق مقطعاً قصيراً يتحدث فيه علي الجندي بالاسم عن (ناشر) يدعوه (الكائن الزئبقي)، وأظن أن الأمر يتعلق بمحاولة لإصدار الأعمال الكاملة لم تكلل مع الناشر المذكور بالنجاح، على أنها صدرت بعد ذلك عن دار أخرى.

وكلي أمل - أخيراً - أن يخصص الاتحاد عدداً من أعداد (كتاب الجيب) الذي يوزع شهرياً مع مجلة (الموقف الأدبي) ليضم مختارات من شعر علي الجندي، ذلك أن دواوينه مفقودة وكذلك (أعماله) الكاملة. ثم... إنه يستحق أكثر من ذلك. لن يفوتني في النهاية ونحن على مسافة ملاحظة من (الأوراق) أن أشير إلى أنني ذكرت أسماء الأدباء من دون سوابق أو لواحق توصيفية، وهم يعذرون صديقهم. إنما آمل أن يعذرني القارئ أيضاً.

***

الأوراق

- ١ -

يبدو أنني سأظل نواساً على باب هذا العالم أستنفد آخر الأصداء في معدني الهرم وأتابع الانطفاء.

***

- ٢ -

حتى شؤوني الصغيرة أهملها معتمداً على الآخرين! فكيف بالكبيرة؟. سجائري، عرقي، كثيراً ما أهمل شراءها ثم أجلس صابّاً لومي على الآخرين!. هل الحق على تربيتي، أو طبقتي، أو أني أحاول لا شعورياً التعويض عن أنني لم أنل دلال الأطفال؟

كسلي المغالى به، إهمالي لواجبات أي رجل أسرة ممن أعرفهم تجعلني أحسّ بأنني منذ البدء كان عليّ أن أبقى كأية دابة طليقة تهيم في العالم. حتى عاداتي الفيزيولوجية فيها نرجسية. على الآخرين أن يحتملوها وكأنها واجب! وتخطر لي الوحدة في الآخر كوحش، فهل سيكون بوسعي احتمالها؟.

***

- ٣ -

(....) الناس تتطور، تتغير، وأنا كما يبدو

مصرٌّ على الحفاظ بموقف رومنسي ـ لنقل ـ [(هكذا في الأصل)] فيضحكون عليَّ في سرهم وأحياناً علناً. وحتى لا أجرح نفسي كثيراً بعد اليوم سأعتبر هؤلاء الأصدقاء ميتين، أراحوا واستراحوا. ولم يبقَ من العمر ما يستأهل البحث عن طريق جديدة للتفاهم مع العالم.

***

ـ ٤ ـ

ليل ١٩٩١/١/١، ليلة البارحة كان رأس السنة، لم يكن شيئاً، لا عيداً ولا مناسبة. كان أخي يشكو من تذكر ابنه وأختي "صالحتني" وابنها يحتفل بمروره صوب الثامنة والعشرين. وكنت... ماذا؟. أقول: أشيِّع سنة جديدة وأضحك. بينما حبيبتي ترقص في حلب!... مضى قسم كبير من الليل على كل حال في وقار وحزن مكبوتين، ثم، لحم وحلوى وضحك مبتسر و... عدت إلى البيت البارد وحيداً، أضحك من ظلي و... أنام متسائلاً ماذا حدث في هذه الليلة؟ تأفه كل شيء لولا الموسيقا والدفء. وبصقة على العالم.

***

ـ ٥ ـ

وعادت أيام القحط من جديد، فمنذ أكثر من شهرين لم أكتب قصيدة، حتى لكأن الحروف تنزلق من أمامي ولا تترك أثراً. هل هو البوار أم أنها كما كانت في العادة (حال صحية) ثم تعود القصيدة ساعة تشاء؟

على كل حال... حتى لو لم أكتب شيئاً بعد فقد كتبت الكثير... أكثر مما يجب حتى الآن. الكسل غطاء جميل لكل الحالات.

***

ـ ٦ ـ

هل أقول: انتهينا يا ورق؟ هذه المرة أحاول (السواد) منذ شهور دون جدوى. السؤال الأهم: لماذا هذا (الحكي)؟. أعني حتى آخر عزاء في حياتي قد نفد كما يبدو. وعليَّ أن أتدبر طريقة لقضاء الشهور أو السنوات الباقية بنوع من الراحة الممكنة، الراحة فقط، النسيان، اللااكتراث، برودة الأعصاب. ولا حلم في السفر أو الجنون فو... داعاً ـ مؤقتاً على الأقل ـ.

***

ـ ٧ ـ

١٩٨٩/٥/٣٠: جئت إلى هذا العالم ينقصني الكثير من صفات البشر. أولها الذكاء في التعامل مع العالم الظاهر، وأكبر زينات الإنسان: الإرادة. وبعد ستين سنة أكتشف من جديد أنني ما أزال كائناً ناقصاً. ربما لو صوروني من الداخل لظهرت وأنا نوع من المخلوقات الخيالية؛ بعدة رؤوس وبلا ذراعين وربما بلا عينين أو أذنين. ربما كنت عندئذ شبيهاً بأفعى طيارة أو طائر بلا جناحين، ربما حدأة من طراز غريب. لهذا ولألف سبب لا تسألوني لماذا أنا حزين أو فقير أو مجنون. حدّقوا أكثر تعرفوا.

***

ـ ٨ ـ

من قبرص:... ويا أصدقائي هناك.. ماذا ترون لو صار غيابي طويلاً أو دائماً هنا؟ ستحزنون، والحزن صعب ومملّ إذا طال. ستكتبون عني ربما كثيراً ثم... ماذا؟ بيننا الآن حاجز البحر، صوركم تعود إليّ كأنها تبدو من خلال الماء. صوتكم لا يصل إليّ ولا صوتي يلوب بينكم.

لكنْ، هل سيكون الموت عندكم أكثر راحة؟... يظل الموت موتاً في النتيجة وبعده لا يكون إلا الصمت والظلام! أنا بعد يومين هنا أحسّني طافياً على ضباب، لا أعرف ماذا أفعل، ولا أرى أو أسمع شيئاً... وأدعو الشعر إلى مائدتي الفراغية لعله يلبي الدعوة قريباً فأستريح بشعور عدم العطالة و... الحب.

***

ـ ٩ ـ

ولماذا جئت يا سيدي "لهب"(*) بعد كل هذه السنوات؟ لقد كنت أعرف أنك موجود في هذا العالم، وأنك تعيش حياة طيبة ولا أريد أكثر من ذلك. لكنك فجأة نبقت من المسافة وصرت ملموساً وحياً وجنوناً. وتعودت عليك خلال أسبوع ثم تغادر عائداً وأنا عارٍ من أسلحة الدفاع عن النفس سوى بكلمات أقولها لنفسي: هل سأراك مرة ثانية؟ لقد وطدت نفسي على أنك غير موجود سوى في الذاكرة. فلماذا عدت تعيدني وأنا متعب وحزين وبحاجة إليك، إلى حقيقة وجودك الحية؟ اللعنة

(*) لهب: ابن الشاعر واسمه في النفوس (عاصف)، يعيش هو وأخواته الشقيقات خارج سورية، أما الأخت غير الشقيقة /وهي آخر عنقود علي الجندي/ فتعيش مع والدتها في اللاذقية.

عليك وعليّ.

***

- ١٠ -

ماذا فعلت بنا أيها الموج القديم؟ لقد شرّدتنا عن برارينا ولم تعوضنا بقبضة ملح أو رشّة من ماء. هاجرتنا [(هكذا في الأصل)] عن الأم ولم تكن لنا أختاً أو ابنة. علمتنا البحر ولم تلهمنا الملح والرطوبة. وغامرنا في سمائك ولسنا نوارس أو أسماكاً طائرة، ولهذا نعود عنك ونموت ظمأ لكثيب. أصيح إليك أو عليك وبك أستجير من الهجير ولا تفهمني. أغنيك السفن والطائرات والسمك العبيط والنيازك وبرق الفهم ورعد الرحيل. وتظل بصوتك الوقور تقول للهواء ما لا يقال، وتدمدم بكارثية مهيبة وعميقة و... نحن نقاوم إثارتك بالبكاء.

***

- ١١ -

وبعد هذا العمر أجمل لحظات صمتي هي أحلام يقظة، أحلم بكل ما لم أستطع نواله: جوائز، مال، سفر في العالم. وبودي أن أسعد هذه القرقورة التي أصيبت بي... لكنْ...

وليكنْ، إنني سعيد في أحلام يقظتي، فنصف وقتي أحلم وأحلم وكأن كل حلم قد تحقق... جميل أيها العصفور.

***

- ١٢ -

أيها الشعر لقد أتعبتنا... فسلاماً.

***

سلاماً أيها الشاعر الصديق... يا من ظلمناه حياً وميتاً، وتلك واحدة من شقشقات الخراب.

سلاماً وإلى اللقاء.

q q

أسابق الموت

د. نزار بني المرجة

- إلى علي الجندي.. ضالعاً في أبجدية الموت!

تناولت وجبتي وانصرفتُ
وصُلتُ.. وجُلتُ
صعدتُ جبالاً
..نزلتُ سهولاً
مخرتُ عباب البحار
صارعت موجاً.. وموجاً.. وموجاً
ولكنني ما غرقتُ!
..وصلتُ إلى شاطئٍ للأمان
وآخر أمري احترقتُ

- ٢ -

تباركتِ يا نارُ
..أنتِ العقابُ لروحي!
ومازلتُ أسألُ:
..أيَّ الذنوب

اقترفتُ؟
أنا ما ظَلمتُ.. ولكنْ ظُلمتُ!

وذنبي:
كلما مرَّ في خاطري هاجسٌ للسقوط
نهضتُ!

- ٣ -

قبّلتُ هذا الضجيج
بين عينيه
وكلما أومأت سيدةٌ
في لحظها هامشٌ للجنون
ردّدتُ أغنيةً للصخبْ
..ووقعت صكَّ وفاةٍ
يشكّد أنّي أحيا على صفحةٍ من زجاج
ويشهد أني عشتُ.. وعشتُ
ولكنني في واقع الأمر متُّ!

- ٤ -

تناولتُ وجبتي
وانصرفتُ
ورحتُ.. وجئتُ
صادفتُ موتاً أليفاً
أحببتهُ من كل قلبي
وأخلصتُ

وكان يجافي صحبتي كي أعيش!
وكنتُ كلما فرَّ مني
ليمنحني برهةً من حياةٍ
أطارده كي أموت!
أحاول أن أعبر البرزخ
الذي كان يفضي إليه
وكنت كلما نجحت في الوصول إليه
فشلتُ!

ـ ٥ ـ

قدري أن أعيش
برهةً إثرَ برهةٍ..
قدري أن أسابقَ الموتَ
ما دمتُ حياً
قدري.. هاجُس الموت.. كل حياتي!
قدري العيش
بين بيتٍ.. ورمسٍ
وكل ما كان في زحمة العمرِ
أنّي تناولتُ وجبتي وانصرفتُ
وعشت.. ونمتُ
وصُلتُ.. وجُلتُ
وكنتُ أسابق طيلة العمر
موتي
قدري أن أقضي العمر موتاً
..قدري.. إذا عشتُ
..مت.. ومتُ
وآخر عهدي..
أنني بعد كل موتٍ
نهضتُ!!

دمشق ٧/ ٥/ ٢٠٠٩م

q q

أمير السكوت

علي كنعان

إلى علي الجندي..
الرائد الذي ما خان نفسه ولا شاعريته
ولم ينكِّس راية الحرية.

باركْ سكوتَكَ وانخطفْ كالنُّورِ
عبر معارج الملكوتْ
كم قيمة نبويَّةٍ أبدعتها بِكْراً
وكم أودعتَ
من آلائك الزهراءِ
في غارِ السكوت!
لا شيءَ يُرجَى..
بعد أن كفكفتَ ظلَّكَ
عن بلادِ العنكبوت
لا شيءَ غير هواجسِ الأطفالِ
في نسفِ المخافرِ والحظائرِ والبيوت
أدري.. بأنك لا تحبُّ برودةَ اليقطينِ
أو نيلَ السلامةِ هاجعاً في جوفِ حوت
فلنبتهجْ بغوايةِ الحريةِ العذراء
تُفعمنا بأحلامٍ ورادٍ.. كالفضائح
لا تهلُّ.. ولا تفوت
كنتَ الحياة بكل ما في سحرها
من كبرياءِ الصمتِ
في طقس التجلِّي والوصالِ
فكيف تنوي أن تغادرَنا..
ولا وعد بكأسٍ أو لقاءٍ؟
كيف تقدرُ أن تموت؟!

دعني سميرَ القهرِ والنَّجوى
أحاولُ رسمَ صورتك البهيَّة:
الشَّنفَرَى يرتاد أطرافَ المدى
صقراً شآميَّ الهوى
لم يستبحْ لحمَ اليمامِ
كأنه حَرَمٌ..
ولم يحفلْ بغربانِ التكايا
أو خفافيشِ القلاع
ولم يبعْ لمحاكم التفتيش زاجلةً
ولو منحوه للغفران ألوانَ الصكوك
هذي يدي ستلفُّ جرحَك
شاشةً مضمومةً كالقلبِ
فلنُشعلْ هشيمَ العسفِ والحمَّى
لنبعدَ عن مراياهم
محيَّاكَ الضحوك
نلقي لهم أشلاءَ مرحلةٍ
تغشَّت بالضحايا والمخازي والبنوك
رقصُ الأفاعي خيرُ ما فيها
وأعراسُ الديوك
أنت الفتى.. قيثارُ أمتكَ الشجيُّ
ونايُها الصدَّاح من بغدادَ
لا.. لن ينتهي بجراح غرناطة

عزُّ الصعاليكِ النَّشامَى
عنفوانُ الشعرِ في دنيا أميَّة
ارفعْ مع الماغوطِ
والجيلِ الذي ما خان أسرارَ الهوى
- كُرمَى لإخوانِ الصَّفاءِ -
منارةً.. تُدعى سلَمْيَة
واتركْ لديكِ الجنِّ
من ميراثِ وردة ما اشتهى
ناعورةُ العاصي تمادت بالأنين
تبثُّ فاجعة الضحيَّة

جللٌ سكوتُك يا أبا اللَّهَبِ
النزفُ تحت الجلدِ أسرى..
أم تدفَّق في نسيج الروح
ملفوفاً بإعصارٍ من الغضبِ؟
خذني بحلمِكَ، يا أخي..
مكسورةٌ شيخوختي
فلنلتمسْ وطناً كأندلس الرؤى
يزهو وراء غبارِ كوكبةٍ من السحبِ
عبثٌ جدالُ اللاهثين إلى اقتناصِ الحورِ
في تلٍّ رماديٍّ من الحطبِ
ولعل أخزى ما شهدتَ هناك
قطعانٌ من الحيتان لا تُروى
ولا تشفى من الكلَبِ
كتلٌ من اللحم القديدِ
بلاطُ مسعورين بالسلطانِ والذهبِ

دعنا من الرمم الخوالي
زبد العباب يظل في مكنونه زبدا
ولو طعَّمته بدم الدوالي
طالت بنا حمَّى فلسطينَ الفجيعةِ والفدى
بين الجيوش.. وثرثراتِ الأروقة

لا شيء يرجى في مدائن من دجى
حكمت على أطفالها بالزندقة
دعني أواصل ميتتي في سكرة المنفى
طليقاً في حنايا الشرنقة
واسبح وحيداً في فضاء المحرقة

ماذا جنيتَ.. وما ستجني من حياةٍ
نشتَهي فيها جهنَّم؟
لولا ثلاثٌ...
أنت أدرى أيهنَّ أحبُّ لك:
حورُ الجَمال المستحيلِ
ودونه وهجُ الدراري في نهاياتِ الفَلك
أم دوخةٌ عصفتْ بصاحبها
ولم ترحمْ أباريقَ السُّلاف..
أم عنفوانُ الشعرِ
في أبهى شوارده؟
يا فارسَ الحرية
سافرْ.. ولا تغفرْ لذي قربى
فتيلاً من مظالمَ أو ظلام!

سقراط أدرك ما وراء الشَّوكرانِ
ولم يفكِّرْ بالخلودِ
ولا بآهاتِ الحريم
وأنتَ في إبحارك الخمريِّ
هل عرَّيتَ ناموسَ الوجودِ؟
وكشفتَ أنَّ الآخرين هم الجحيم؟!
ماذا تَبقَّى من رؤى "لولا ثلاثٌ.." عشتَها
يا خارجيّ؟
ماذا جنيتَ من الرحيق المشتهى..
أو من جميلاتِ الوصالِ..
ومن فتوَّتكَ البهيَّة؟
عبثٌ تمادى.. في عبث!

يا بن الفُجاءة.. أيها القَطَريُّ
ماذا جنيت سوى مراراتِ السكوت؟
ذهب الشرابُ كأنه زبد جُفاء
ذهبت جميلاتُ الليالي كالهباء
الشعرُ باقٍ وحده
أصفى من الينبوع، كوناً من درر
فاهنأ بأيكتك الجديدةِ سابحا
بين الثريا والقمر
باركْ سكوتَكَ..

أغلق الشبَّاكَ دون مهازل الماضي
ولا تأسفْ علينا.. أو لنا أبدا
وإن عشنا جميعاً
ـ بعد أن رحلَ المغنِّي ـ
في سقر!

.

q q

الشعر

كرسي الملك

عماد جنيدي

((كرسي الملك - هي صخرة مشهورة في شاطئ مدينة جبلة - على شكل جزيرة صخرية - أمضيت عليها ربع قرن من التأمل والصيد والسباحة - وحين وقعت وكُسِرت رجلي اليسرى - تملكني شوق وحنين عجيب إليها - وكأنها.. صديق مضى زمن طويل على فراقي له ولها في خيالي وفي حياتي - وحلمي - وقع آسر - ودلالات عديدة))

***إنها صخرة**

أخذت شكل كرسي طاغية

في فم البحر

أرخت بكلكلها.. واسبطرَّتْ

واشرأبت

ونادت تعال إلي.

وحيدان

إني وأنت..!

تعال إليّ

وكن دائماً

عارياً.. آبقاً

مثل زمزمة الريح

***كن مثلما كنت...**

صنو التشرد والاغتراب...

***إنها... صخرة**

وأنا... صخرة

وأنا... منذ فجر الطفولة

شيدت عرشي على الماء

شيدت عرشي على الموج... شيدت عرشي على الوهم.

شيدت عرشي على قصبة

حيث أمسكها

يستدير قفا الكون

يمتد وهم التحقق

في رأس سنارةٍ

حين تلوي

أرى امرأة في فراشي

وحين تونون..!

ترتعش امرأة الوهم

ثم أفيق

أعود إلى صخرة

هي كرسي.. منفرد.. أفق.. آبق
والكراسي التي حولها
من هلام وثير
ومن كهنوت
ومن ظلموت

***وينهمر.. الوابل القمطرير**

فألقاه والعري
يسكنني.. من جميع الجهات...!

***حضن أمي**

ينوء بأثقال أوجاعي الغاشمة
وأنا راقد رغم أنفي
برجْلٍ مهشمةٍ كم كتبت بها
آبقات ضلالاتي الوالهة.

***كم تنكبتها..!**

ساعياً.. قاصداً
لألاقي هلاكي
ثم..!
ها إنني.. يا إلهي
عارياً.. جئت
إن براقي إليك
كل إثم
ترى أنه لا يليق
وقد وهن العظم مني
فأنى يكون
غلام
وزوج.. وبيت..؟!
قلت.. إني أرى رؤية
هي رؤيا ومهزلة
رب.. إني رأيت جميع الطواغيت
قد سجدت لحذائي..!
وأنا..!
كالنجاشي...!
على صخرة
هي أشبه بالقمقم الجان
أشبه بالمعضلة

***لا تقصص رؤياك**

اخرس.. لا تقصص رؤياك
أو أريك الذي لا يرى
لأربيك
بل..! لأربي سواك..!

***ووقفت على الباب عشرين دهراً.. ودهرا**

أسائل..!
عن خبزة
أتلمظها..!
قيل.. غير رؤاك

***قلت.. واليأس والجوع.. والخوف**

يعوي بجوفي
رب .. غيرت رؤاي
إني..!
أنا العري والجوع والخوف والنبذ والهذيان

***ورأيت برؤاي.. أني**

سجدت لكل الطواغيت
في خبزة
قال: خذ نعمتي كلها..!
واتبعني..!

***فانتبذت مكانا**

بأقصى فراش هزيل
أداري به رجلي العاثرة

***قرع الباب..!**

من..!؟

قيل إبليس
جاء يعودك
جاء يداعبك
إنك زاحمته العرش

لكنه..
وبكل الكياسة
قال: .. ستمشي
وتصبح أقوى.. ولو دون رجلين
فبالشعر
يمكن حتى إعادة خلق الحياة...!
*** قلت:.. ناد منيَ اليومَ**
ثم.. ليكن في غد... ما يكون
قال والسكر تعتعه:
اجترحني بمعجزة لم يجئ مثلها في كتاب...!
***قلت.. لا بأس**
هب لي غلاماً
يقوم من العظم
من رحم الصخرة المقفرة
قال:..
ما عبرة الخلق هذا؟
قلت: من مريم أو سعاد
جاء كل العباد
ثم فانظر إلى مثل هذي العباد
وهذي البلاد
هل ترى حبل إيلافهم
هل ترى حبل سوء
يطاول هذي الحبال..؟!

***الأحابيل..!**
الأحابيل حولك يا ولدي
فاتبعني واتبع مارد النار
لا مارد الماء
صخرة رؤياك باتت مصدعة
والصخور حواليك
من كل نوع
وسوى الروم
ها أنت بتّ
شروداً قصياً بأقصى الفلاة...!
ومصيرك في قاع بئر سحيق
وهنا لا يمر
سوى كائنات العزيف المخيف
وهنا لا يمر الرعاة.

***الأحابيل حولك يا ولدي.. والذئاب**
كل ما قلته
كل ما جئته
كل ما اقترفته يسارك
أو خلته الشعر
أو خلته البحر
أو خلته صخرة
كان يمكن أن يتبدل
في ساح وعي وصحو
فتاة مؤنقة
وقميصاً جميلاً بأزرار من واقع ممكن
كان.. لا داعياً
أبداً.. لقميص الخراب..!
***حلمي.. كان...!**
حلمي كان
أو حلمي الآن
حلمي كان
أن أبدل النيل بالبحر

أن أبدل الرحم بالثبج اللانهائي
أن أبدل الانكسار البسيط
بالأشد
من الانكسار.
حلمي كان دائماً
أن أشاهد أقصى حطامي
وأقصى اندفاعي
وأقصى
وأقصى
مجون الحياة..!
***حلمي كان دائماً**
أن أرى لي براقاً قصياً من الغيب
يحمل أسئلتي
ويقيم مكاني
أن أروح إلى سدرة
وألاطمها
حجراً.. ثابتاً.. أحمقاً.. أرعناً
ها..! دهوراً مكثت على الأرض
لا غيهب
لا سؤال يهمّ
ولا.. لا جواب.
أتراني حسدت الذئاب؟
***وأنا أتعتم في داخلي**
أتعتم في ثبج مظلم
أتعتم حتى لأحسب رجعاً لصوتي المواء...!
*عد إلى قصبة
واحسب الموج عرشاً
ومن كهنوت العواصف
صغ شكل مملكةٍ
وأناً
ولتستمر وحيداً مع القفر
عد للترنح.. للسكر
عد .. يا نسيج خطاك
يا أسير رؤاك.
***صخرة..إنها**
عانقتني...
ونمنا معاً
ثم ألقت بشيء.. إلى الماء..!
الولادة في الماء
ارحم من رحم قذر مظلم
وهوان
وحبل ختان وأشياء أخرى..!
***نحن في سرر نتقابل**
في عالم نتقاتل
في وطن نتشاكل
في زمن
ويهرول حتى الحصى والزؤان..!
إنها صخرة للإقامة
لا غيرها
وسواها.. الهلاك

***كم نسجنا هنا قصصاً وكتبنا**
ولعبنا.. سبحنا.. لهونا.. كذبنا
خلت أني لطول الإقامة
في القفر أو ثبج البحر
أخرج من جلدكم.

***ولي دونكم...!**
يا ضجيج الخواء
عالم صامت...!
*مرة ساقني الوهم
نحو المرايا

فألفيت وجهي يرفرف عبر المرايا
ورأيت الزعائف
في جسدي والحراشف
ثم حاولت أن أصف المشهد العبقري الجميل
فإذا بالغلاصم تخذلني
واقتنعت وفي كأسي العاشرة
إنني صرت خارجكم
إنه كان لي دونكم
عالم ساحر
زائغ.. صامت.. حائر.. هائج.
مائج..
وعروس البحار أتت
عانقتني طويلاً
وغابت.. وزاغت
إلى حلم أزرق
أتراها بعثت .. صخرة
مثل شكل الملاك...!؟

***إنـها .. صخرة**

صخرة.. أيها البدو.. تكفي
خيمة.. أيها البدو.. تكفي
وبغداد.. تكفي
وحتى مساحة شبرين.. تكفي
لنقيم عليها... عروش السلالة والإرث
لنقيم فضاء من الرمل
شعباً من الرمل
تزرع أحلامنا في الرمال
ومواسمنا.. كلها من حصاد الرمال
أيا شعوباً من الرمل
قد فصلت ذرة.. ذرة
لتنوء بحمل كراسي السلالات
من كل.. آل.. وآل.. وآل.

***النموذج صار**

زواجاً سعيداً
بحفل يراقص شيطان مال وسيم
ويعلن عنه
بدورية.. لونت جيداً.
ثم يصار إلى شقة
وفراش وثير
وأيضاً قنال فضائية
تعرض البدو ينتحبون
.. ويقتتلون.. وينتحبون
وهذا ابن عم وذاك ابن خال
هكذا.. هكذا.. للتقزم أمجاده دائماً
وأن لنا الصدر
وبغداد تكفي
قل مساحة شبرين تكفي
ولي صخرة هي أوسع من قلب عاصمة
من فضاء فسيح
صخرة من جنون وماء وريح
ليتني لا أبارحها لحظة
ليتني ذات يوم
بأحشائها .. أستريح

***إنـها .. صخرة**

جئتها الفجر
كانت تعاقر أمواجها
وقع موج رهيب يلاطم أثداءها
وصعدت إليها أواقعها
فتصدى لي الموج.
واهتاج بحر الذكورة من حولها
صاح بي صائح
عد إلى يابس

جئت تنكره
وتحاول متحداً خارج الأنس
عد أنا البحر
لا شيء يشبهني
ورجعت .. انكسرت
هو البحر هاج
ويطردني صارخاً..!
أين أهرب..؟ أين أدوي.. ألوذ
إلى يابس
آه كم أنت يا عالم الآخرين
مقفر.. قاتم.. يابس
يترجرج
مثل خوابي الفراغ..!

***التواصل يا أنت.. من أنت..؟!**
قال: أنا الكلب
بالأمس كنت وراءك
تطردني.. فأروح
ألم رفاتك
أي رصيف
تبقى لمثلك
لولاي بت هباء
ولولا ثلاث...!

***في النهاية**
كم مؤلم أن تلوذ بشيء.. بكلب
بفاجرة
بخليط ذئاب.. وماكرة
طالما فوك موثق
كل شيء حواليك موثق.. مقفر.. غارق.. مغلق
عد..!
أنا البحر .. لا شيء يشبهني

صخرة أنت لا كالصخور.
لست أسمح حتى لآلهة
أن تشابهني
تتلبسني
تدّعي الاتحاد بعصفي.. بموجي
بمنفاي
حين تنامون
أو تشعلوا ما يدفئكم
تتركوني وحيداً مع الليل
ألاطمه ويلاطمني
وأحطم حتى الصخور
التي رقدت في جواري.

***التواصل..!**
يا أنت.. من أنت..؟!
أي نداء يجيء بنا.. صوب بعض
صوب لا شيء..!
هذا الصقيع المخيف
على صخرة
صنفت واقعاً
حين واقعتها
كنت أحسب حتى الخشونة
في عريها
ملمساً ناعماً
مثل صدر الحبيبة
الوهم أجمل ما لمسته يداي.

***هو الوهم أمضى حصان**
بلا.. لا بلاد
بلا.. لا حياة
بلا.. لا فضاء
بلا.. لا لزوم لرجلي
فلتنكسر أيها العظم

طالما انكسر القلب
لا.. لا لزوم لأي ضماد
***صوب.. لا سمت**
أي نداء يموج
يدوي بذاكرتي
ويحث خطاي...!؟
صوب لا سمت
هذا الصقيع المخيف
ألست تراه..!؟
ألست ترى كيف أشعل
منذ أفيق
شموساً.. وأحطاب ذاكرة
ودياجي أصعقها
أرسل اللمع والهيجان
وأشعل حتى عظامي
لينحل هذا الصقيع..!
ولست تراني
وَحين أناديك
لست لتسمعني
ويركبك الوهم
إنك لا بد وحدك
تحتل وهم مكاني..!
وأنا لا...!
لا مكان لدي
سوى صخرة
أخذت شكل كرسي طاغية
سمحت لي.. أواقعها.. أتخيلها.. أتلبسها
أحسب البحر يقبل أن..!
***إنها صخرة**
تشبه الموت.. وجه أبي الهول...
وجه جميع الذين يمرون
كل لسحنته
ألف قفل
أو تشبه السفن الغارقات...!
أو..! ربما تشبه امرأة
حين يقفر بي عالم
هو أقسى من الصخر
أقسى
من الاشتقاق الأليف
أقسى من الزوغان...!
***وتسللت سراً**
وعبر كوى الليل
أعرجت
شئت أراها
سبقتني إليها نجمة
مثل حق القرنفل
أثداؤها
قمران يشعان في زرقة البحر
أمداؤها
سجف الريح
ساقان مثل انصقال المدى
وخفت أموت
وليست تراني
***لم تزل وحدها**
صوب خاصرة البحر
في جيدها نجمة
والنوارس تحتلها
ببياض عجيب
ومن حولها البحر
أهدأ موت طفل
قال: يا ولدي
نم هنا.. أبدياً

أغطيك بالموج
أذروك كالعصف
أدنيك من قاعي السرمدي السحيق...!
فجأة...!
خلت هذا البياض
كفنا
فاستدرت إلى الموت
أيقنت
آن أواني
ضارباً عرض كل الجدارات
والساق ألقيتها..!
لتجدف بي
في خضم من الوهم
في لا مكان من الحلم
في شفق الأرجوان

***هل أنا صخرة**
لا يحركها
غد أوهامها
غير مجدافِ شكٍ يوسوس
عبر مُعَمَّى المعاني.
***لم تعد ممكناً.. بإمكاني**
لم تعد.. ممكناً.. يا زماني
***صخرة...!**
إن عمري
ولا أي معنى
سوى صبوة كالغد افد.. غائمة
وبكأس.. تعال لننسى ونذكر
نذكر.. ننسى.. وننسى.. وننسى .. وننسى

q q

تحت سماء الكلام

سعيد رجو

إلى أينَ تمضي بِنَا
يا لهيبَ الحروفِ اللَّوَاقِحِ
يا نُسْغَنَا الشَّبَقِيَّ المُجنَّحَ
يا حُبُّ
يا جبروتَ العذابِ اللَّذيذِ
إلى أيِّ مُنتجَعٍ وارفٍ
أو جحيمٍ
إلى أيِّ صحوٍ مَهيبٍ
إلى أيِّ عاصفةٍ أو دُوارٍ
إلى أيِّ حزنٍ منيفٍ
إلى أيِّ موتٍ
يُهَيِّؤُنَا للنُشُورِ السَّعيدِ
لثوبِ الحياةِ الجديدِ
لطقسِ الوجودِ
الأكيدِ
يُعَمِّدُنَا
باشتهاءِ: البعيدِ البعيدِ

فنقطفُ وردَ الشُّموس. ثمارَ المَجَرَّاتِ
نعبُر صمتَ السَّديمِ المواتِ
إلى مِهرجانِ التَوَحّدِ
بالرائعِ الأبديّ
نعانقُ نارَ الحنينِ
ونُعلنُ طقسَ الجنونْ
وإذ يَتَوَهَّجُ فينا النَّبيذُ القديمُ
يُصَلْصِلُ وَمْضُ اشتجارِ البروق
ويبدأ فصلُ النَّزيفِ الحنونْ
***
إلى أيِّ كونٍ
تَزَامَنَ فيه انتفاضُ الأروماتِ
والهاجسِ البَشَريِّ
بشوقِ اكتناهِ انبلاجِ الحياةِ
لتبديدِ وَهْمِ العَمَاءِ
وَهَتْكِ سِتارِ الخَفَاءْ
***
إلى أيِّ غابٍ..

يُحاصرُنا بالحرائق
يفتحُ بَاباً على الرُّعبِ
أوْسَعَ من شَرَهِ الجَائِحَاتِ
من البُغْض، والنَّهَمِ النَّرجسيِّ
إلى أيِّ صمتٍ رجيمٍ
تهبُّ عليهِ رياحُ المَنَافيْ
ويُعْولُ فيه الأنينُ الدفينْ
إلى أيِّ مملكةٍ
من أقاصي الظَّلامِ
تَعَاوَرُهَا الذَّارياتُ
وتُمْطرُهَا النَّازِلاتُ
برَيْبِ المَنُونْ....
ومن أيِّ شاهقِ نورٍ
تَهَاوى بأسرابِ أحلامِنَا الرَّائعاتِ
إلى أرذلِ الغَوْصِ
في عتماتِ مجاهيلِكِ العَدَمِيَّةِ
في أسفلِ السَّافلينْ
تُلقِّعُنَا بالوُجُومِ
وتخنقُ في جُرحِنَا المُسْتَفَزِّ
انهيارَ العُصَابِ الهَتُونْ
وأنتِ التي
بَاحَ باسْمكِ نَفْحُ البَنَفْسَجِ
يا نَهْجَ رُوحيَ
يا وهْجَ بَوْحيَ، عني نأيتِ
وبالنَّأي، أقربَ مني إليَّ، غَدَوْتِ
فكُلِّي حنينٌ إلى صدركِ الشَّفَقِيِّ
طويلاً تَرَحَّلْتُ
في وَهْجِكِ السُّنْدُسِيِّ
تَجَرَّعْتُ فيه العَذَابَ
سَفَفْتُ التُّرابَ
عَبَرْتُ العُبَابَ
سَكَنْتُ اليَبَابَ
تَعَلَّمْتُ فيكِ هُيَامَ السَّرابِ
فانهَكْتُ حتى هُيَامَ السَّرابْ
لَبِسْتُ الهَبَاءَ
وأدْمَنْتُ ما عَتَّقَتْهُ
دِنانُ الإباءْ
ولا شيءَ يُشْبِهُ ذاك التَّشَرُّدَ
في الحُلْمِ المُستحيلِ
وخلفَ رُفُوفِ اليَمَامِ
ونزفَ المَواجيدِ
تحتَ سماءِ الكَلامِ
ومِثْل اشتعال نبيٍّ
بوهْجِ رُؤَاهُ
ومِثْلُ تَوَحُّدِ أشْجَانِهِ بالبُرُوقِ
انْدِغَامِ هَوَاهُ بطينِ الأبَاةِ
ودِيْنِ اقتِسَامِ الرَّغيفِ....
ونُبْلِ المَرَامْ
أُجَاهِرُ بالعَنْدَلاتِ الغَضُوبَةِ
أحملُ نَارَ المَواجِعِ
أنفضُ عن جُرْحِ روحيَ
مِلْحَ الكلامِ الهُلامْ
أقولُ: انهضي يا طيورَ البحَارِ
اهْطِلِي يا سماءَ العذابِ المُثارِ
وهُبِّي على المُهَجِ السَّاجِيَاتِ
تَثَاقَلَ زحفُ الهواءِ الثَّقيلِ
دبيبُ القَتَامِ الوَبيلِ
تَوَاصَلَ صَمتُ البِطَاحِ

ونامَتْ على الثَّلجِ
نارُ الصَّهيلْ
***
خُذي مارِجاً من دَمِ الكلماتِ
اقْبُسي جَذْوَةً مِنْ نَقَاءِ النَّوَارسِ
تلكَ التي
لا تُحِبُّ الهواءَ المُلَوَّثَ
تَنْأى برونَقِ أرياشِهَا
عن غُثَاءِ الشَّوَاطئِ
عن تُرَّهَاتِ الرُّغَاءِ الجُفَاءْ....
خُذي صرخةً مِنْ جُنُونِ الطُّيورِ
خُذي جُرْعةً
مِنْ أسى الأُمَّهَاتِ
خُذي دفقةً
مِنْ دَمِ الأغنيَاتِ
مَنَ الأبْهَرِ الشَّاعريِّ
الذي لا يُهَادِنُ مَنْ أرهقُوهُ
ومنْ أهرقُوهُ
ومَنْ احرقُوهُ
أهَالُوا عليهِ الرَّمَادَ
وَأهْدَوْا إلى مُقْلَتيهِ القَتَادَ
أذاقُوه مُرَّ الجُحُودِ
وجَمْرَ الخِصَامِ اللَّدُودِ
وَغَاصُوا بأحلامِهِ للقَرارِ المَهيْنِ
وَجَاسُوا خِلالَ الحدائقِ
مثلَ رياحِ السَّمُومِ
ومثلَ فحيحِ الهَوَامِ الغَشُومِ
وَفي مَهْمَهِ الزَّيْغِ ما فَتِئُوا
يلهثُونْ
هَيَامَي
يقولُونَ شعراً
وَلا يشعرونْ
يخوضون بالحُرُمَاتِ
يَلوطُونَ بالطُّهْرِ
يَزْنُونَ بالغُرِّ
يَنتفضُونَ كريحِ الفَوَاحشِ
يَرتجلُونَ الذُّبَابَ
وَيَدعُونَ للموتِ صَمْتَاً
على عَتَبَاتِ الظُّنُونِ
وَبالعُهْرِ، هُمْ يُقْسِمونْ
يغوصُونَ في ظُلُمات الذَّوَاتِ
نَشَاوَى بخَمْرِ الأبَاطيلِ
ينهمرون كلاما
ولا ينطِقُونْ
وَفي الأرضِ قَحْطٌ
وَمِلْءُ السماءِ وُجُومٌ
وَنَوْءٌ.. هو العَطَش المُسْتَبِدُّ
وَفي الأرضِ مَوتٌ..
فَهَلْ بالكلامِ المَوَاتِ
بهذا الطَّنينِ الهجينِ
تعودُ الحياةُ لموتى الحَيَاةْ؟
لِمَنْ نشْتكي يا زَمانَ التَّصَحُّرِ
في الوَازِعِ الدَّاخِلِيِّ؟
طيُور مُصبَّرةٌ في الصُّدُورِ
وَهذي الحدَائِقُ
بَعدَ الحَرائق
مَسْكُونَةٌ بالسُّكونْ
لِمَنْ نشتكيْ؟

والصقيعُ يَرينُ
هو الغاسقُ الأبيضُ الكفنيُّ
وَقد لَفَّ بالموتِ
وَهْجَ الحنينْ
عويلٌ يَهيبُ
وَلا مَنْ يُجيبُ
تَوَاصَلَ هذا السكونُ الرَّهيبْ
وَقد حَانَ، حقاً،
أوَانُ الجنونْ....
فباسم المحبَّةِ
باسم الأحبَّةِ
باسم الورود الدَّبيحة
باسم الحروفِ الشَّهيدةِ
باسم الذي قد يَهلُّ
من الياسَمينْ
وباسم الذي لا يُحَدُّ
مِنَ الحبِّ، والطِّيبِ،
والطَّيِّبينْ
سَنَلْعَنُ هذا النَّعِيبَ المُنَمَّقَ
نُطلقُ أسرابَ أشواقِنَا
في الفضاءِ
نُعَرِّشُ أقمارَنا في السَّماءِ
قَنَاديلَ حُبٍّ
وَنهميْ على لهفةِ الأرضِ
غَيْثَاً من الكرزِ الآدميِّ
من اللَّيْلَكِ البابِلِيِّ
فيَا جُرحَنَا العَربيَّ
وَيَا حُلمنَا الأمَمِيَّ
سنبقى على شِرْعَةِ الموتِ
شوقاً
وَلنْ نَستريحَ مِنَ الحُبِّ
وَالحربِ
لَنْ نَستجيرَ من الرُّعبِ
والصلبِ
والمستحيلُ....
بأن نعرفَ المستحيلْ
سلاماً، إذنْ
يا طُيورَ البحارِ
وَيا قُبَّراتِ الحقولِ
وَيا رائعاتِ العَطَاءِ الأصيلْ
وَألفَ سلامٍ على الريح
تَجرفُ صَمْتَ الجبالْ
وَنَومَ السُّهُولْ.

q q

حلم يستحق الحياة

محمد حديفي

هو العمر يمضي
كغيمة صيفٍ
وحلمٍ جميلٍ
فهل تستطيع احتسابَ الثواني
وما قد تبقى!؟
وهل تستطيع كتابة سِفرٍ
تسجل فيه الذي قد شربتَ
وما ترغب الآن أن تشربا؟
هل الموت يُسقَط عن منكبيكَ صليباً
حملته طفلاً وبعض صبا
أم الموت سيلٌ يجيء إليك
ويطفئك كوكباً كوكبا؟
...

لكم قد جلستَ
فراشك حلمٌ
تشير إلى النجم أن يتبعك

وكم قد رسمتَ الفضاء كروماً
وحورية لونت مخدعكْ
فلا الليل يعني إليك لالاماً
ولا الفقر لال يسير معكْ
وإن صغت يوماً قصيدة عشقٍ
تجيء العصافير كي تسمعكْ!!!
...
فهل تذكر الآن ذات اشتعالٍ
لكم أدهشتك نجوم السماءْ
وأنت تنام على العشب ليلاً

وبين يديك تجدّل صبحاً
تساقط من غيمةٍ عابرهْ...
وتزعمُ أنك أنت الوحيد
الذي تصطفيه النجوم رفيقاً
لتلقي السلام على وجنتيهِ
وتبعث كل طيور المساء...
لتحرس أعينه الساهرة؟

لكم سرت بين الحقول شفيفاً
ترنم لحناً
تحط على قادميه الفصولُ
وتسرق منه اشتعال الربيع
لترسم لوحتها النادرة!
لكم راودتك ظباء الحقول
كثيرٌ على قلبهنّ الغيابُ
وهن اللواتي يصفن الكلامَ
جداولَ عشقٍ
وهمساً كبوح الفراش الجميلِ
تقاطر نحو اندلاع الضياءِ
هروباً من الليلة الماطرةْ!!!
...
كشمس الفصول تجيء الثواني
وتوقظ فيَّ اشتعالاً جميلاً

ترمّدَ يوماً
وضاقت بأشجاره الذاكرةْ
فتصبح أنت الأسيرَ لديها
وأهدابُها الجنة الآسرةْ!
...
لكم جلتَ بين الرفاق شغوفاً
بصبحٍ جميلٍ كلون الفرحْ
وغاباتِ عشقٍ تحط عليها
طيور الصباح كقوس القزَحْ
ولحنٍ يسافر بين الحقولِ
فإن لامسته يداكَ انجرحْ!!!
...
هو العمر يمضي...

فأي الصباحات تأتي إليكَ
لتسكب عند ارتحالكَ دمعاً
وأي المساءات تحنو عليكَ
وقد أودعتك رهين الصقيعْ!
فلا الشمس تهدي إليك رداءً
ولا البحر جسرٌ يقود خطاكَ
لحوريةٍ تستقل الرياح
شراعاً
وتهمي عليك مساكبَ عطرٍ
فتسقي اليباسَ الذي خلفته السنون
ندوباً
وتحمل روحكَ فوق الغيوم
وتمضي لجناتها الساحرةْ!!!
...
إذن صرتَ ذكرى...
وصار المكان الذي كنت فيه
قصيدة عشقٍ وبعض افترارٍ
بثغر الزمنْ.
رصيفاً يمر به العاشقون
وهمسُ الغصون يشير إليك
بتلويحةٍ كاختلاج السؤالِ
ويومي شفيفاً...
ألست الذي صار فيه اليمامُ
على لحن نايٍ سخيّ الشجنْ؟
فكيف تطيف ارتحالاً حزيناً
وكيف تطيق صقيع الكفنْ؟
...
أفقْ لو قليلاً
فكل الطيور التي قد عشقْتَ

أتتكَ
وحرّاسها نوّمُ
فهل كنت تدركُ حزن الطيور
أم النايُ يبكي ولا يعلمُ؟
سأشهدُ أنك كالسنديان
يموت وأغصانُه تحلُمُ
***

q q

بكائية المخذول

صلاح الدين الغزال

تَدَاعَتْ سُيُولُ الدَّمْعِ تَحْبُو على خَدِّي
وخَيْلُ الأسَى والمَقْتِ قدْ أزْمَعَتْ رَصْدِي
وهذا اجْتِياحُ العَسْفِ ما انفَكَّ شَاهِراً
على اللَحْظِ أسْيَافاً منَ الهَمِّ والسُّهْدِ
رَثَيْتُ لحَالِي مُنْذُ أنْ كُنْتُ مُضْغَةً
برَحْمِ التَّلاشِي أحْتَسِي حُرْقَةَ الفَقْدِ
أرى كُلَّ آمَالِي عَلَى النَّزْفِ أجْهضَتْ
ولَمْ يَبْقَ غَيْرُ الدَّرْفِ ألْهُو بهِ وَحْدِي
على الجَمْرِ مَخْذُولاً أسِيرُ بِفَاقَتِي

أجُوبُ وهَادَ الرَّسْفِ مُسْتَسْهلاً بُعْدِي
لجَأْتُ إلى إيقَادِ نَهْجِي لَعَلَّنِي
أُزِيلُ فُلُولَ اليأسِ عَنْ أوْجُهِ الحَشْدِ
وأدْلَجْتُ بالأصْفَادِ في البِيدِ وَالِجاً
فِجَاجاً أذَاقَتْنِي المَذلَّةَ في المَهْدِ
رَدِيفَ المَآسِي بَائِساً مُنْهَكَ القُوَى
سَفِيرَ المَراثِي مُعْدِماً بزَّتِي جِلْدِي
أضُنُّ بِنَفْسِي أنْ أرَى اليَوْمَ مَانِحاً
ومِيضِي لِمَنْ خَانَتْ دَمَاتُهُمْ عَهْدِي
سَبَانِي لدَى الإيصَادِ غِلٌّ مُؤَمَّلاً
قُبَيْل تَدَاعِيهِ على الرِّسْغِ أنْ يُرْدِي
وسَالَتْ دِمَائِي فَوْقَ نَعْشِي ومَلَّنِي
مُقَامِي مَعَ الأحْيَاءِ مُسْتَصْحِباً لَحْدِي
نَبَشْتُ رُفَاتِي دُونَ إذْنِي مُجَابِهاً
سِيُوفاً أرَاقتْنِي ومَا أغْمِدَتْ بَعْدِي
لأشْقَى كَسِيرَ النَّفْسِ أعْدُو بلَوْعَةٍ

أثِيراً لدَى الإعْيَاءِ مُسْتَعْذِباً وَأدِي
ومَنَّانِيَ السَّيْرُ الحَثيثُ على الطَّوَى
إلى أهْلنَا في مَرْوَ إن جئت بالشَّهْدِ
فعُدْتُ أسيرَ الغيْظِ يَصْفَعُنِي النَّوَى
بِخُفَّيْ حُنَيْنِ وَاجِماً دَامِيَ الخَدِّ
نَحِيبِي عَلى نَجْلَيَّ قدْ جَدَّ مُقْلتِي
وكَمْ حاوَلَ الإدْلاَجُ تَدْلِيسَ ما أُبْدِي
لِهَذا قصِيدِي أجْهَدَ الجَفْنَ ذَارِفاً
على الشَّجْوِ أنْهَاراً مِنَ الدَّمْعِ لا تُجْدِي
ولا شيءَ غيْرَ المَوْتِ يَجْتَثُّ مَاجِداً
سَبَتْهُ سِيَاطُ الجَدْبِ لِلْغَيْثِ يَسْتَجْدِي

بنغازي ٢٠٠٣/٧/١٣

q q

تحت سماء الكلام

سعيد رجو

إلى أينَ تمضي بِنَا
يا لهيبَ الحروفِ اللَّوَاقِحِ
يا نُسْغَنَا الشَّبَقِيَّ المُجنَّحَ
يا حُبُّ
يا جبروتَ العذابِ اللَّذيذِ
إلى أيِّ مُنتجَعٍ وارفٍ
أو جحيمٍ
إلى أيِّ صحوٍ مَهيبٍ
إلى أيِّ عاصفةٍ أو دُوارٍ
إلى أيِّ حزنٍ منيفٍ
إلى أيِّ موتٍ
يُهَيِّؤُنَا للنُشُورِ السَّعيدِ
لثوبِ الحياةِ الجديدِ
لطقسِ الوجودِ
الأكيدِ
يُعَمِّدُنَا
باشتهاءِ: البعيدِ البعيدِ

فنقطفُ وردَ الشُّموس. ثمارَ المَجَرَّاتِ
نعبُر صمتَ السَّديمِ المواتِ
إلى مِهرجانِ التَوَحّدِ
بالرائعِ الأبديّ
نعانقُ نارَ الحنينِ
ونُعلنُ طقسَ الجنونْ
وإذ يَتَوَهَّجُ فينا النَّبيذُ القديمُ
يُصَلْصِلُ وَمْضُ اشتجارِ البروق
ويبدأ فصلُ النَّزيفِ الحنونْ

***

إلى أيِّ كونٍ
تَزَامَنَ فيه انتفاضُ الأروماتِ
والهاجسِ البَشَريِّ
بشوقِ اكتناهِ انبلاجِ الحياةِ
لتبديدِ وَهْمِ العَمَاءِ
وَهَتْكِ سِتارِ الخَفَاءْ

***

إلى أيِّ غابٍ..

يُحاصرُنا بالحرائق
يفتحُ بَاباً على الرُّعبِ
أوْسَعَ من شَرَهِ الجَائِحَاتِ
من البُغْضِ، والنَّهَمِ النَّرجسيِّ
إلى أيِّ صمتٍ رجيمٍ
تهبُّ عليهِ رياحُ المَنَافيْ
ويُعْولُ فيه الأنينُ الدفينْ
إلى أيِّ مملكةٍ
من أقاصي الظّلامِ
تَعَاوَرُهَا الذَّارياتُ
وتُمْطرُهَا النَّازِلاتُ
برَيْبِ المَنُونْ....
ومن أيِّ شاهقِ نورٍ
تَهَاوى بأسرابِ أحلامِنَا الرَّائعاتِ
إلى أرذلِ الغَوْصِ
في عتماتِ مجاهيلِكِ العَدَمِيَّةِ
في أسفلِ السَّافلينْ
تُلقّعُنَا بالوُجُومِ
وتخنقُ في جُرحِنَا المُسْتَفَزِّ
انهيارَ العُصَابِ الهَتُونْ
وأنتِ التي
بَاحَ باسْمكِ نَفْحُ البَنَفْسَجِ
يا نَهْجَ رُوحيَ
يا وهْجَ بَوْحيَ، عني نأيتِ
وبالنَّأي، أقربَ مني إليَّ، غَدَوْتِ
فكُلّي حنينٌ إلى صدركِ الشَّفَقِيِّ
طويلاً تَرَحَّلْتُ
في وَهْجِكِ السُّنْدُسِيِّ
تَجرَّعْتُ فيه العَذَابَ
سَفَفْتُ التُّرابَ
عَبَرْتُ العُبَابَ
سَكَنْتُ اليَبَابَ
تَعَلَّمْتُ فيكِ هُيَامَ السَّرابِ
فانهَكْتُ حتى هُيَامَ السَّرابْ
لَبِسْتُ الهَبَاءَ
وأدْمَنْتُ ما عَتَّقَتْهُ
دِنانُ الإباءْ
ولا شيءَ يُشْبِهُ ذاك التَّشَرُّدَ
في الحُلْمِ المُستحيلِ
وخلفَ رُفُوفِ اليَمَامِ
ونزفَ المَواجيدِ
تحتَ سماءِ الكَلامِ
ومِثْل اشتعال نبيٍّ
بوهْجِ رُؤَاهُ
ومِثْلُ تَوَحُّدِ أشْجَانِهِ بالبُرُوقِ
انْدِغَامِ هَوَاهُ بطينِ الأبَاةِ
ودِيْنِ اقتِسَامِ الرَّغيفِ....
ونُبْلِ المَرَامْ
أجَاهِرُ بالعَنْدَلاتِ الغَضُوبَةِ
أحملُ نَارَ المَواجِعِ
أنفضُ عن جُرْحِ روحيَ
مِلْحَ الكلامِ الهُلامْ
أقولُ: انهضي يا طيورَ البحَارِ
اهْطِلِي يا سماءَ العذابِ المُثارِ
وهُبِّي على المُهَجِ السَّاجِيَاتِ
تَثَاقُلَ زحفُ الهواءِ الثَّقيلِ
دبيبُ القَتَامِ الوَبيلِ
تَوَاصَلَ صَمتُ البِطَاحِ

ونامَتْ على الثَّلج
نارُ الصَّهيلْ
***
خُذي مارِجاً من دَمِ الكلماتِ
اقبُسي جَذْوَةً مِنْ نَقَاءِ النَّوَارس
تلكَ التي
لا تُحِبُّ الهواءَ المُلَوَّثَ
تَنْأى برونَقِ أرياشِهَا
عن غُثَاءِ الشَّوَاطئ
عن تُرَّهَاتِ الرُّغَاءِ الجُفَاءْ....
خُذي صرخةً مِنْ جُنُونِ الطُّيورِ
خُذي جُرْعةً
مِنْ أسى الأمَّهَاتِ
خُذي دفقةً
مِنْ دَمِ الأغنيَاتِ
مَنَ الأبْهَرِ الشَّاعريِّ
الذي لا يُهَادِنُ مَنْ أرهقُوهُ
ومنْ أهرقُوهُ
ومَنْ احرقُوهُ
أهَالُوا عليهِ الرَّمَادَ
وَأهْدَوْا إلى مُقلَتيهِ القَتَادَ
أذاقُوه مُرَّ الجُحُودِ
وجَمْرَ الخِصَامِ اللَّدُودِ
وَغَاصُوا بأحلامِهِ للقَرارِ المَهِيْنِ
وَجَاسُوا خِلالَ الحدائق
مثلَ رياحِ السَّمُومِ
ومثلَ فحيحِ الهَوَامِ الغَشُومِ
وَفي مَهْمَهِ الزَّيْغِ ما فَتِئُوا
يلهثُونْ
هَيَامَي
يقولُونَ شعراً
وَلا يشعرونْ
يخوضون بالحُرُمَاتِ
يَلوطُونَ بالطُّهْرِ
يَزْنُونَ بالغُرِّ
يَنتفضُونَ كريحِ الفَوَاحش
يَرتجلُونَ الذُّبَابَ
وَيَدعُونَ للموتِ صَمْتَاً
على عَتَبَاتِ الظُّنُون
وَبالعُهْرِ، هُمْ يُقْسِمونْ
يغوصُونَ في ظُلُمات الذَّوَاتِ
نَشَاوَى بخَمْرِ الأبَاطيل
ينهمرون كلاما
ولا ينطِقُونْ
وَفي الأرض قَحْطٌ
وَمِلْءُ السماءِ وُجُومٌ
وَنَوْءٌ.. هو العَطَش المُسْتَبِدُّ
وَفي الأرضِ مَوتٌ..
فهَلْ بالكلامِ المَوَاتِ
بهذا الطَّنينِ الهجينِ
تعودُ الحياةُ لموتى الحَيَاةْ؟
لِمَنْ نشْتكي يا زَمانَ التَّصَحُّرِ
في الوَازِعِ الدَّاخِلِيِّ؟
طيُور مُصبَّرةٌ في الصُّدُورِ
وَهذي الحدَائِقُ
بَعدَ الحَرائق
مَسْكُونَةٌ بالسُّكونْ
لِمَنْ نشتكيْ؟

والصقيعُ يَرينُ
هو الغاسقُ الأبيضُ الكفنيُّ
وَقد لَفَّ بالموتِ
وَهْجَ الحنينْ
عويلٌ يَهيبُ
وَلا مَنْ يُجيبُ
تَوَاصَلَ هذا السكونُ الرَّهيبْ
وَقد حَانَ، حقاً،
أوَانُ الجنونْ....
فباسم المحبَّةِ
باسمِ الأحبَّةِ
باسم الورود الذَّبيحة
باسمِ الحروفِ الشَّهيدةِ
باسمِ الذي قد يَهِلُّ
من الياسَمينْ
وباسمِ الذي لا يُحَدُّ
مِنَ الحبِّ، والطِّيبِ،
والطَّيِّبينْ
سَنَلْعَنُ هذا النَّعِيبَ المُنَمَّقَ
نُطلقُ أسرابَ أشواقِنَا
في الفضاءِ
نُعَرِّشُ أقمارَنا في السَّماءِ
قَنَاديلَ حُبٍّ
وَنهميْ على لهفةِ الأرضِ
غَيْثَاً من الكرزِ الآدميِّ
من اللَّيْلَكِ البابِلِيِّ
فيَا جُرحَنَا العَربيَّ
وَيَا حُلمنَا الأمَمِيَّ
سنبقى على شِرْعَةِ الموتِ
شوقاً
وَلنْ نَستريحَ مِنَ الحُبِّ
وَالحربِ
لَنْ نَستجيرَ من الرُّعبِ
والصلبِ
والمستحيلُ....
بأن نعرفَ المستحيلْ
سلاماً، إذنْ
يا طُيورَ البحارِ
وَيا قُبَّراتِ الحقولِ
وَيا رائعاتِ العَطَاءِ الأصيلْ
وَألفَ سلامٍ على الريح
تَجرفُ صَمْتَ الجبالْ
وَنَومَ السُّهُولْ.

q q

يعرب بن قحطان

نظير جابر

ما كنتُ أرسمه على أعتابي
زيَّنتُ فيه طفولتي وشبابي
فالأرض تُروى من غديرِ خمائلي
والناسُ تحيا من كنوز حسابي
ومواكبُ الفرسانِ تصهلُ خيلُها
فتُعزّني في جيئتي وذهابي
وتقبّلُ الأطيارُ نهر تدفُّقي
وتضمِّخ الأثمارُ كرْمَ إيابي
حلَّقتُ في طول البلاد وعرضها
والعطرُ ينفح من شذى جلبابي

ومشتْ على شطِّ المحيطِ عرائسي
وزهتْ على رمل الخليج كِعابي
سيَّجتُ من ألق البنفسج منهلي
وغرستُ بالريحان خُضْرَ هضابي
أبني ويرتفع البناء شوامخاً
وأشيد برجَ معاقل وروابي
عمَّرتُ داري من جَلادِ عزيمتي
ولها أمدُّ مسارحي ورحابي
في الشَّرق غذَّيتُ الحقولَ نضارةً
والغربُ يعرف همتي وضرابي
من قِبلتي انبثقت تباشير الهدى
وتآلفُ الإيمانُ في محرابي
جمَّعتُ أقوامي وكنتُ بشيرَها
وجرى النُّهى من عقّتي وثوابي
ونشرتُ أعلامي ترفُّ بيارقاً
وعصرتُ من شِعري صفوفَ خوابي
آمنتُ أنَّ مناقبي مسبوكةٌ
من جوهرِ الأفعالِ والأحسابِ

فأنا وما ملكتْ يدي من عسجدٍ
خبَّأته بصحائفي وكتابي

***

ما لي أرى زُمَرَ النَّوارسِ رفرفتْ
وتقمَّصَتْ في الجوِّ طيفَ غرابِ
قد كان نجمي زاهراً متلألئاً
بالياسمين فغاص بين ترابي
وفمي يبثُّ لآلئاً وزبرجداً
فذوى البريق وجفَّ منه رضابي
جرَّدتُ أسيافي ليشرقَ ضوءُها
فتعثرتْ تحت الخيام حِرابي
حصني تهدَّمَ في مقالعِ بركتي
وعفَتْ مع الزمن السّحيق قبابي
قلمي تدفَّقَ من رهيفِ خواطري
ليخطَّ آياتٍ على أهدابي
عزفتْ على وترِ الكمان أناملي
فتكسَّرَتْ من حيرتي أكوابي

دقّي نواقيسَ الغروب وحوّمي
كالنسر يرقص فوق متن سحابِ
لم يبقَ منّي غيرُ كهف دارسٍ
يتحسَّسُ الماضين من أترابي
غابتْ من العثرات شمسُ كتائبي
وذوى من الهفوات بدرُ صِحابي
ما عدتُ أعرف للشُّروق مسالكاً
وهل استوى في نُضرتي ويبابي؟
صبِّي غيومَ النَازلاتِ صواعقاً!
وتدثّري بعباءتي وثيابي
هل نام فكري في غضونِ حميَّتي
يتلمَّسُ الفتح العتيقَ سرابي؟
أهلي وأحسبهم على ألوانهمْ
يترنحون على دروب ضبابِ
نامتْ نواطيرُ الكرومِ فهلّلتْ
للغزوِ شقْرُ سلاحفٍ ودوابِ
صدئَتْ سيوفي بعدما شذَّبتها
وخلا من العزمِ الرجيحِ قرابي

وتعالتِ الصَّرخاتُ تلطم خدَّها

لتعجَّ فيَّ شتائمي وسبابي

وتسابقتْ تجتاحُ سورَ معاقلي

والهول يعصفُ من لظى الأغرابِ

كنتُ الخصيبَ على بساطِ جزيرتي

فسرى الردّى والعقمُ في إنجابي

من جورِ أذنابِ الثعالبِ تحتمي

بمخالب الزُّلفى فقدتُ صوابي

داويتُ إفلاسي بحبَّةِ خردلٍ

فمشَتْ تؤجِّجُ حرقتي ورغابي

وعلى ضفافِ الحلْم ترتعش المنى

وتغورُ بين مخادِعٍ ومرابِ

والطيلسانُ زها ويبرق لامعاً

في مهرجانِ تناثر الأسلابِ

كنتُ الأصيلَ على بيادرِ أمّتي

فتعدَّدتْ وتهجَّنَتْ أنسابي

وصغِارُ أبنائي يؤرق جَفْنَهمْ

جيشٌ من الشُّطَّار والكِذَّابِ

أسَفي على الأحفادِ ينهشُ جسمَهمْ
ضَبُعٌ لتكبرَ مِحْنَتي وعذابي
وبنو العمومةِ جحفَلٌ متلقَّعٌ
بالقشِّ يُحشَرُ في صُوى الغيَّابِ
يتصاعدون على المنابر خيفةً
وكأنَّ صوتَهمُ طنينُ ذبابِ
تسطو على أرضي مخالبُ فاسقٍ
ويرجُّ مملكتي عُرا الأنيابِ
ويضيع مجدي بين نمرٍ جارحٍ
يلهو بناصيتي وبين ذئابِ
تبَّتْ يدا من عانقتهُ محافلٌ
وارتاحَ بين مطاعمٍ وشرابِ

***

شَمَخَتْ على أرضِ العروبةِ (حَوْرَةٌ)
أمتاحُ منها عزّتي وصلابي
شعَّتْ على روضِ الجنوب منارةً
أضحتْ لنفسي بغيتي وطِلابي

شَرَفُ العمامةِ أن تكلّلَ رأسَها
لتزيدَ فيَّ خصوبتي ورِغابي
تتربَّصُ الآسادُ في أجماتِها
لترشّ عطرَ مكارمٍ وحِلابِ
وتزفُّ صَرحَ المؤمنين بشائراً
وتنيرُ دربَ حقيقةٍ وصوابِ
فالفخرُ كلُّ الفخرِ في حلباتهمْ
والمجدُ كلُّ المجدِ للأحبابِ
همْ آمنوا باللهِ وانقشعَ المدى
عنْ فتيةٍ شُمِّ الأنوفِ غضاب
يتأبَّطُ التاريخُ حقبة سَيْرِهمْ
ويسجِّلُ الرحمن حُسْنَ مآبِ
تتعانقُ الأطيابُ في أجماتهمْ
والأمرُ أمرُ الواحدِ الغلاَّبِ
فلهمْ على عرشِ الزَّمانِ مضاربٌ
ومودَّةٌ للواهب الكسَّابِ
ولهمْ صوارمُ تستمدُّ شكيمةً
كبرى ليومِ كريهةٍ وعقابِ

حيَّ الإلهُ شمائلاً عربيةً
حُفِظَتْ لِوَقْتِ فجيعةٍ وحسابِ
يبقونَ في حَلَكِ الظلام مشاعلاً
عظمى لكل سباسبٍ وشِعابِ
يتدفَّق الإخلاص نبعاً صافياً
يسقي العطاشَ لعامرٍ وخَرَابِ
خبأتُ للأطهارِ نُبلَ مشاعري
وتركتُ للأخيار تقطف ما بي
فاضتْ تباريحُ الزَّمانِ نوافلاً
وتهيَّأتْ لسمَاعِ عذبِ جوابي

q q

الحروف تلتقي أصحابها

عبد العزيز دقماق

عادت إلى النجوى تبثُ حنينها وعتابها
والليلُ يسمعُ والنجومُ، ومن رأى أترابها
تمضي، ويجهلُ من تراه مميزاً إعرابها
هي تسكبُ الأشواقَ في بحرٍ يظلّ مآبها
عشقتْ، وما عرف الحبيبُ على المدى إعجابها
كتبتْ إليه رسالة سكبتْ بها أنخابها
حملتْ إليه ومن خلال حروفها أسبابها
هو شاعرٌ، والشعرُ يبعثُ في الحياة شبابها
وترى به أملاً يدغدغُ في الهوى أعصابها
لكنّها خجلتْ، وقد وأدَ الحياءُ خطابها
هي لم تغبْ عن دارها وبها ترى أحبابها

عادتْ إلى إبداعها والشعرُ زانَ رحابها
فهناك تنداحُ الحروفُ، وتلتقي أصحابها

-

رأت الحياة جميلة وبها التقتْ كتابها
ورأت كرومَ الحبّ تُهدي للربا أطيابها
ورأت على أفق الحياة شعابها ورحابها
ورأت هناك البدرَ منتظراً يرومُ إيابها
ورأت، ولكنّ الحقيقة داعبتْ أهدابها
وصحتْ، وقد كتبتْ على أوراقها ترحابها

-

يا صاحبي هلا عشقتَ من الرّبا جلبابها
ومن الحروفِ الحاملاتِ تراثنا أنسابها
ومن الينابيع الجميلةِ ثغرها ورضابها
ومن الحياةِ وسحرِها، وعلى المدى آدابها
ومن الحبيبة، فكرَها، وجمالها، وإهابها
ومن اللآلئ حسنها وبحارها وشعابها
وأنا على أملٍ بأنك قد خبرتَ عبابها
يا سائلي عن حبّها هلاّ قرأت خطابها
وعرفت من أشعارها ما أودعت أحبابها
هي في ربا الإبداع تفترشُ العلا وصعابها

وتصبُّ في إبداعها عبقاً، وتعبرُ بابها
لتبوحَ لي عن خاطرٍ ملأت به أكوابها
هو قد رأى إعجابها ورأت به محرابها
فتبارك الخلاق ما أعطى وصان شبابها

-

يا من بزغت بأحرفي ورأى الصباح إهابها
هلا قرأت قصيدتي وغفرت لي ما شابها
حملتْ مواويلَ الهوى ورؤًى رأيتُ صوابها
فتألقي في عزّةٍ وتبادلي أنخابها
ورؤى الأحبة في الهوى ما غلقتْ أبوابها

٢٠٠٩/١١/١٠

q q

هذه الريح العنيدة

سليمان السلمان

هذه الريح العنيدة
ضيَّعَتْني
حين ألقتني بأحضان الضبابْ
تركتني
في شغاف الليل
أشتاق لظلّي
في انتظار الصبح
في حلم الغيابْ
هذه الريح العنيدةْ..
عندما حطّتْ على صدري
بريق النجم في الليل البهيمْ
رمتني..
مثل خفاشٍ
على عينيه في عتمٍ يَهيمْ
....
آه يا ريح الأماني الحائراتْ
أين كُنْتِ
يوم كانت زرقة الماء
خيولاً جافلاتْ
في أحاديث الإلهات الجميلات السكارى
ـ أين كنتِ؟!
ـ قيل لي:
قبل رحيل الشوق في أفياء روحي
كنتِ.. ـ لكن في جروحي ـ
ورحلتِ...
ـ أين كان الخطو في صمتي
على وقع المآسي..؟!
ـ كل ريح عبرتني
لم تزل تصرخ في ليل الضَّنى
لست بِناسٍ.
...
أقبلي يا ريحُ..!
مازال الطريقْ
يستفيقْ
نحونا.. يأخذه عمر الترابْ
فاعبري
من برزخ العمر إلى صدر العُبابْ
وأعيدي سُكّر النَّظرةِ

في عينيكِ
صُبُّيهِ على كأس شفاهي
لا تعيدي.. يا رياحي
صوت آهي
فأنا مازلت في صمت الرؤى
طفلاً يباهي...
ألقَ النجم...
إذا زقزق عصفورٌ وغَنَّى
لا تقولي... ضاعَ مِنَّا
نغمُ العشق...
وظل العاشق الساهي مُعَنَّى
نحن في ريح الأماني
نستقي من كوكبٍ ـ في آخر الأفق
على منقار عصفور ـ
بَدَا.. قطرةَ ماءٍ تتثنَّى،
....
أيها الآتي من الغيب إلى...

ظمأ الروح..
على هبّة عطرٍ
سرقتها الريحُ
من شباك أسراري الدفينة
لم أزل أنتَظِرُ السُّهْدَ
وفي عُمْقي المدينهْ
تتَلظَّى ... مثل روحي
في شهيّ اللهفة الحرّى
إلى صدر حبيبي
....
هذه الريح العنيدةْ
لم تزل تحملني..
وأنا غافٍ
لأحلام جديدهْ.

q q

آويت قلبي

محمد رجب رجب

قاربتُ أن أغدو إليكِ مُتيّماً ... وإلى غضاكِ أفُرُّ حتى أسلما

وإلى جَناك تَهُمُّ وُرْقُ نوارسي ... فأخافُ يقتُلُها، على الشَّط، الظمّا

رفّ الصباح على نوافذ غربتي ... أيَلُمُّ عن خدّ السماء الأنجما

عاد الربيع فأيّ نيروزٍ به ... أعنادلٌ نشوى وعطرٌ بلسما

وتساؤلٌ في الدرب يومئ طرفُهُ ... فأضيق عن رحْب السُّؤال تلعثما

آذار يا لعينيكَ فاتحةُ الهوى ... لا قارئٌ جلّى ولا بَرْقٌ همى

تلك التي غنّيتُ مَجْدَ لُهاتها ... صلّيتُ حتى لا تضيع وتهرما

خمسون عاماً والهوى في صِرْفهِ ... شابت وما شاب الهوى وتَصَرَّما

قالوا: مررتَ على نَداماها فما عرفوك حتى كِدْتَ أن تتوهّما
وقرعت نَخْبَ سُلافها متطاولاً فَجَرَعْتَ من سُؤْرِ السُّلافة علقما
فَرَّتْ خيول طِرادها فتصاهلتْ أشباهُها، وكَبَتْ على الخيل الدّما
ما كان عشقي في مخاضِ وصالها إلا كمن صلّى، وصام، وسلّما
آويتُ قلبي في مناسكِ دلّها فرمى بغير وشاحها واستسلما
باركتُ غَيْمَ حجابها، فأخالُها سَئمتْ، وحُقَّ لمثلها أن يسأما
فهي القتيلةُ والقبيلةُ داحسٌ - غبراء، مَجْدُ سيوفها طعنُ الحِمى
كلُّ الذين تقبّلوا واحاتها باعوا صِباها بعدما عصروا اللّمى
أحنت على نهر البكاء ترفعاً خشيتْ على عَبَراتها أن تُشْتَما
غورٌ جراحُ العاشقين سَلْوهُمُ كم سالَ جُرحُ شغافِهِمْ متلثّما

* * *

آذارُ يا لعينيكَ رَحْلُ صبابتي ما ضلّ عن سِرْب الهوى من أحرما
آنستُ في محرابها نار القِرى وَجْداً بمن خان الهوى وتبرّما
وعلى ذؤابة نهدها شَرَقَ الجوى شبّ الفطيم تخرُّصاً وتورُّما
فاخفضْ جناحَكَ في مدارج عشقها لكبيرةٌ ألاّ تَهيمَ وتُغرما

لا تَفْغِرَنَّ، فكلُّ عشقٍ دونها لَمَمٌ، وحسبُكَ أنْ بها تترنّما

يا موجعَ الآهاتِ في عثراتها لو أنصفتْ عيناك ما ذُقْتَ العمى

دعْ عنك ما جَنَّ الدّجى فَهُمُ هُمُ أضغاثُ أحلامٍ، وما حُلُمٌ طمى

لا يأمننّ الغيمُ في وكناته فعلى أكف الشمس باز المنتمى

* * *

عيناكِ ما بَرَحَ الهوى شطيهما وأنا الغريق وفيكِ يقتلني الظّما

وإلى جناكِ تطير وُرْقُ نوارسي وإلى غضاكِ أفرّ حتى أسلما

* * *

٢٠٠٩

q q

القصة

لا شيء يستحق الذكر

إبراهيم خريط

لا شيء يستحق الذكر...

انقضى شهر آب اللهاب وغاب، وحلّ شهر أيلول..

أواخر الصيف في النصف الأول من أيلول ما تزال الشمس تجلد البشر بسياط من لهيب في فترة الظهيرة، عندما ترتفع في قبة السماء، وتصبّ حممها النارية على الأرض والبشر، فيسيل العرق على الجباه وينحدر إلى المآقي ويتغلغل في العيون، ويرسم جداول على الوجوه السمراء المشدودة وجلود العاملين من أجل لقمة العيش في الحقول والساحات المكشوفة، والماشين يلهثون على الدروب والطرقات.

في نصفه الثاني اعتدلت الأحوال المناخية قليلاً.. انحسرت أشعة الشمس الحارقة، وتراجعت موجات الحر والجفاف، ولمعت في الأفق بوادر تشير إلى قدوم الخريف.

ثمة نسمات لطيفة معتدلة، وسحابات صيف خفيفة متفرقة، تحجب الشمس حيناً، وتنشر بقعاً من الظلال، فتنفرج صدور البشر، ويتنفسون الصعداء.

في الصباح، يخرج الصغار والصبيان من بيوتهم بلباس رمادي موحّد. في أيديهم وعلى ظهورهم حقائب مدرسية، ويحثّون الخطى على الدروب الترابية الملتوية الضيقة بين الحقول والبساتين والأكواخ والبيوت.. يتوافدون إلى المدرسة من جهات عدّة ومسافات قريبة وبعيدة.

وعندما يجتمعون في الباحة يتحاورون ويلعبون ويعبثون. يعلو الضجيج فتعمّ الجلبة والضوضاء والفوضى، وتكثر الشكاوى والعقوبات.

في غرفة الصف، عندما يدخل إليهم المعلّم يتقيدون بالنظام والهدوء.. يجمدون كأجسام محنطة أو تماثيل قدّت من حجر.. هذا هو النظام والأدب كما علّموهم إياه وطبّقوه عليهم. ومع هذا ينتهزون الفرصة ويتبادلون الهمس والإشارات ويرتكبون المخالفات، عندما يكون المعلّم في غفلة عنهم.

قبل بدء العام الدراسي تقدّم ناصر بالأوراق الثبوتية والوثائق المطلوبة إلى مديرية التربية، لتعيينه معلماً وكيلاً في مدرسة ابتدائية، شأنه شأن عدد كبير من الشباب حملة الثانوية العامة، وطلاب الجامعة غير الملتزمين بالدوام في بعض الكليات، الذين يترقبون هذه الفرصة برغبة ولهفة، فهي الطريق إلى ملء الفراغ وسدّ الحاجة والنقص، وتوفير الالتزامات والنفقات المطلوبة على مدار العام، والشعور بمنزلة على قدر من الأهمية

والتقدير مادياً ومعنوياً.

عندما قرأ اسمه على لائحة المكلفين بالتعليم، انفرجت أساريره، ووجد نفسه محظوظاً عندما قرأ اسم المدرسة الابتدائية في قريته.

عاد مرفوع الرأس مطمئناً.. الابتسامة على وجهه، وقلبه يخفق من البهجة والفرح وقد خطا خطوة نحو الأمام.. صار معلماً وكيلاً يتقاضى راتباً شهرياً يغطي بعض النفقات الضرورية.

منذ سنوات كان يأتي إليها تلميذاً، كما هو حال التلاميذ اليوم. والآن يدخلها معلماً. وللمعلم مكانة أعلى في الباحة والصف والإدارة.. يجلس بين المعلمين الجدد والقدامى، يتبادل الحديث معهم ويحاورهم، ويشرب الشاي والقهوة. يستقبل ولي التلميذ ويحاوره كمسؤول ذي شأن، إذا جاء إليه شاكياً أو راجياً ومعتذراً عن التأخير والكسل والتقصير.

يحظى المعلم بالاحترام والتقدير ليس في المدرسة فقط، بل بين الصغار والكبار من أهل القرية.. حتى رجال الشرطة والأمن يتعاملون معهم بحسب الأصول، من دون مخالفة للقانون والنظام، وإن كانوا لا يتفاءلون بهم ولا يسرّون من وجودهم وانتشارهم في الريف، لا لشيء إلا لأن المعلمين حدّوا قليلاً من سطوتهم، وصاروا يقاسمونهم ما كان وقفاً عليهم من ولائم الدجاج والخراف.

بعد أيام من ممارسته هذه المهنة في المدرسة، حان دوره معلماً مناوباً.

الجرس بيد، وفي اليد الأخرى عصا طويلة.. يظلّ في الباحة بين التلاميذ أثناء الفرصة، يشرف على النظام، وعلى انضباطهم ولعبهم. ينهر المخالفين ويلوّح لهم بالعصا، ويعاقب المخطئين والعابثين.

مئات من التلاميذ يقومون في الفرصة بحركات طائشة عابثة من دون وعي وهم يلعبون.. جري سريع وقفز وضرب ودفع وجر، وضجيج يثقب الآذان على الرغم من التلويح بالعصا والتهديد والوعيد.

المعلم الوكيل ناصر يقرع الجرس بين لحظة وأخرى، فيهدؤون ثوانيَ قليلة. ثم ينفجر الصخب من جديد.

فجأة.. سمع صراخاً وبكاءً شدّ انتباه التلاميذ، فتدافعوا وتجمعوا والتفوا حول تلميذ يصرخ ويبكي، عندما قفز وانزلق واقعاً على الأرض فكسرت ساقه..

جاء المدير والمعلمون والآذن.. أبعدوا التلاميذ عنه، وحملوه إلى الإدارة. ثم أرسلوا وراء أهله، فجاؤوا يسألون محتدّين. ولما علموا أن لا أحد من المعلمين والتلاميذ وراء هذا الحادث، وجّهوا فورة غضبهم نحو ولدهم. ثم أخذوه معهم إلى البيت، ونقلوه إلى مشفى المدينة للعلاج.

قبل الانصراف وقف ناصر منقبض الصدر كئيباً متشائماً، وهمس في سره مستغرباً: في اليوم الأول من مناوبتي تحدث كارثة؟!. ما هذا الحظ السيئ؟!.

كان المدير والمعلمون يتحدثون ويضحكون، ويتحاورون في مسائل ثانوية وكأن شيئاً لم يكن. قبل الانصراف نادى عليه المدير وقال له:

ـ أستاذ ناصر، اكتب هنا ووقّع. فأنت المعلم المناوب هذا اليوم.

أعطاه سجل الدوام اليومي الذي يفترض أن يسجّل المعلم المراقب على صفحة منه كل يوم أهم الأحداث التي جرت خلال مناوبته، ويختتمها بكتابة اسمه وتوقيعه.

وقف ناصر متردداً قلقاً، وسأل بصوت متلجلج: ـ ماذا أكتب؟

نظر إليه المدير وقال:

ـ كما كتب زملاؤك بالأمس والأيام السابقة.

قال متردداً بعد أن قرأ ما كتبوه:

ـ ولكن....

ضحك المدير وخاطبه مطمئناً:

ـ ما بك يا رجل؟!. ما حدث اليوم أمر عادي.

ـ ولكن....

ـ ولكن ماذا؟!. قلت لك إنه أمر عادي، اكتب (لا شيء يستحق الذكر). وكفى الله المؤمنين شرّ القتال.

تناول القلم.. ارتجفت يده، وكتب بخط ركيك (لا شيء يستحق الذكر) ثم وقع.

ردد ناصر مرات عدّة، عندما كان على طريق العودة إلى البيت: لا شيء يستحق الذكر. وتساءل مستغرباً: هل ينطبق هذا الرأي والقول على كل جوانب الحياة والواقع؟!. وعقّب بذهول: ربما. فقد كسرت ساق الصبي ولم تأخذ هذه الحادثة المؤلمة من وقتهم سوى دقائق، عادوا بعدها إلى ما كانوا عليه من قبل، يتحدثون ويضحكون غير مبالين بما جرى.

منذ أيام هبّت عاصفة رملية، داهمت المدينة والقرى وألحقت الخسائر والضرر بالزرع والحيوانات والبشر.

عندما فاض نهر الفرات في عام مضى وقبل إقامة السدّ، أغرق ودمّر، وغمرت مياهه الهادرة حقولاً ومزارع.

العدوان على بلد عربي، والاحتلال، والظلم والتشرّد..

هل هذه الأحداث كلها لا تستحق الذكر؟!.

إذا كانت بهذه الصورة، لا تترك أثراً وانطباعاً على الواقع البشري، ولا تحفر مساربها العميقة في الذاكرة والنفس وفي مسيرة التاريخ، فما هو الحدث الذي يستحق الذكر؟.

عندما جاءهم الموجّه التربوي منذ أيام، هبّوا واقفين، واستقبلوه مرحبين. ومن الباب الخارجي إلى غرفة الإدارة سار المدير بجانبه وإلى الخلف قليلاً، والمعلمون وراءه بخطوة أو خطوتين. جلس على طاولة المدير ـ كما هي العادة ـ وظلوا واقفين لو لم يقل لهم: اجلسوا.

عند سماعهم لكل كلمة يقولها يهزون رؤوسهم ويرددون: نعم، جيد، صحيح، عظيم، حاضر، هذا هو عين الصواب، عسى أن تظل فوق رؤوسنا، فأنت جدير بهذه المهمة يا أستاذ. أدامك الله ورعاك..

عندما سألهم، كما اعتادوا، قبل أن ينهض ويغادر: هل لديكم طلبات؟ هل هناك مشكلات؟

قال المدير: لا. أبداً.. بوجودكم على رأس العمل في هذه المهمة كل شيء جاهز وعلى

ما يرام.

خاطبه كجماعة وليس كفرد، وهذا من باب الاحترام والتقدير.. لا لشيء إلا لأنه أعلى منه مرتبة ولأنه من أصحاب القرار.

لم يتحدث معه عن الازدحام في قاعات المدرسة، ولا عن النقص في المقاعد، ولا عن زجاج النوافذ المكسور، أو خزان الماء المتصدع الصدئ، والعطش الذي يعانيه التلاميذ على مدار العام. ولا عن الفقراء من التلاميذ عندما يتعرضون للعقاب كل يوم لأنهم لم يأتوا برسوم التعاون والنشاط المدرسي... فهذه قضايا ثانوية ولا يليق به أن يعكّر مزاجه.

بعد أن غادرهم، وقبل الانصراف كتب المعلم المناوب بتوجيه من المدير على صفحة سجل الدوام اليومي سطوراً غير قليلة حول زيارته، وتقديراً لتوجيهاته وإرشاداته.. أثنى عليه وركّز في الوصف والكتابة، وعلى البحث عن المفردات اللائقة. وأشار إلى ردود الفعل الإيجابية، ولم يكتب: (لا شيء يستحق الذكر).

همس ناصر في سرّه قبل أن يدخل البيت: لا شيء يأتي من فراغ، والفراغ كبير كبير. ونحن نقاط صغيرة متناثرة متباعدة كقطرات مطر ناعمة تتساقط من غيمة عابرة، لا تملأ الفراغ، ولا تسد الرمق في ميادين الجفاف والعطش.

(نقطة فوق نقطة تصبح بحراً)

هكذا يقول المثل.. إنْ تساقط المطر تبتلع الأرض الجافة الجرداء في البداية قطراته الأولى، وإذا استمر الهطول تجمعت المياه غزيرة وجرت سيولاً، وشكّلت الجداول والأنهار. روت الأرض العطشى، وصبّت في البحيرات والبحار، وعمّ الخير على البلاد والعباد.

كذلك هي مواقف البشر وجهودهم المبذولة إذا تعاضدت وتعاونت. أما غض الطرف عن العيوب، والثناء على المخطئين والفاسدين فهذه هي الكارثة.

هذه الصور كانت تدور في ذاكرته، ثم قال يسأل نفسه:

هل باتت الكلمة على غير معناها الحقيقي؟ وهل علينا أن نقوم بصياغة معجم جديد يفسّر المفردات المتداولة بمعنى آخر؟!. فعندما يقول أحدهم (نحن بخير) ندرك مباشرة أنه في حال سيئة ويغرق في دوامة من الأذى والشر؟!.

وعندما يقول آخر (أنا بصحة جيدة) يتبادر إلى أذهاننا أنه يعاني مرضاً عضالاً؟!. وعندما يتحدث ثالث عن المحبة والإخلاص ندرك أن الكراهية والغدر من أهم صفاته؟!. وإذا تبجح بأمانته ونزاهته، نجزم فوراً أنه من لصوص الليل أو النهار؟!. ولصوص النهار أكثر أذيّة وأشد خطراً من لصوص الليل. وإذا قال (لا شيء يستحق الذكر) يتبادر إلى الذهن فوراً أن وراء الصمت ما وراءه، وأن ما خفي أعظم.

رسائل يكتبها بائسون وعاطلون عن العمل، يبحثون عن لقمة العيش ويستجدون، ومشردون يعانون التشتت والغربة في بلدان صادرت كرامتهم وأذلّتهم. ومرضى بين الحياة والموت أنهكت العلة أجسادهم الهزيلة، وفقراء محرومون يعانون شظف العيش وبؤس الحال.. ومضطهدون مظلومون يبدؤونها بعد التحية والسلام بالعبارة التالية التي يتعارض مضمونها مع واقعهم المر: (نحن بخير، طمئنونا عنكم).

هل انقلبت المفاهيم إلى هذه الدرجة؟!. وهل باتت الكلمة تعبيراً عن نقيض الواقع؟!.

عبارات غير موضوعية نرددها، وألقاب وصفات نطلقها على مدار الأيام والأعوام دون تأمل وتفكير.. وكم هي المفاهيم التي تنقشع وتتبدل، والقيم الإنسانية التي تنهار كبناء قديم دون ترميم، والصفات والألقاب التي تتداعى وتسقط كما تتساقط أوراق الخريف الصفراء الذابلة إذا هبّت الرياح أو هطل المطر!.

تصورات ورؤى تعاقبت في ذاكرته، وتساؤلات دارت في ذهنه بعد أن كُسرت ساق الفتى، ورأى بعينيه كيف كان موقف الآخرين جافاً وجامداً، وكيف تعاملوا معه من دون اكتراث إثر الحادثة الأليمة.

بعض الأصدقاء يطلقون عليه لقب الفيلسوف، عندما يحاورهم ويستشهد بأقوال الفلاسفة والباحثين التي يقرأها في الكتب المركونة في مكتبته الصغيرة.

كانت رغبته أن يدرس الفلسفة في الجامعة. وعندما انتسب إلى كلية الحقوق بتوجيه من والده ومن الآخرين وإشارتهم إلى المكانة العليا للقضاة والمحامين، لم تنقطع الصلة بينه وبينها، وكلما تأزّمت الأمور وضاقت السبل ازداد تعلّقه بها وأقبل على قراءة نصوصها ونظرياتها، لتعليل المواقف والوقوف على الحقيقة والتمييز بين الخطأ والصواب، وتبنّي الرأي الصحيح والموقف السليم، فهي أم العلوم كما يطلقون عليها.

أفاق من شروده عندما دخلت أمه الغرفة، ورأته غارقاً في دوامة من التفكير والذهول، وهو يحاور نفسه: فقالت تسأله:

ـ ما بك يا بني؟ هل تعاني مشكلة؟ قل بصراحة، ولا تخبّئ عني، ابتسم وقال لها ساخراً:

ـ لا... أبداً، لا شيء.. لا شيء يستحق الذكر.

***

q q

الحصالة

عبد الباقي يوسف

قالت له: هذا لا يجوز يا رجل، إننا ننفق يومياتك يوماً بيوم دون أن ندخر شيئاً، بيتنا الآن يحتاج إلى لوازم ضرورية ولا نملك شيئاً غير اليومية التي ننفقها. مئة ليرة كاملة تأتي بها كل يوم وتنفذ من أيدينا كماء من غربال.

كم مرة ألححت عليك أن تجلب لنا حصالة حتى نضع فيها كل يوم خمس ليرات، ونفتحها بعد فترة نشتري بما ندخره لوازم البيت الضرورية، لكنك تقول بأننا لا نستطيع أن نوفر شيئاً. لنفرض يا أبا رنيم أنك تعمل بخمس وتسعين ليرة عند صاحب المحل.. أدام الله نعمة العمل هذه علينا وبارك في صحتك وقوتك، عملك هذا مستمر، إنك مثل الموظف، لا بل أنت أفضل من الموظف لأنك تأتي بيوميتك كل يوم ولا نحتاج إلى الاستدانة وتتراكم علينا الديون.

قال الرجل: كما تشائين، غداً سوف أشتري حصالة قبل عودتي إلى البيت، وسوف أعطيك كل يوم خمس ليرات.

قالت: اذهب إلى المحلات التي تبيع القطعة بخمس ليرات واجلب لنا من هناك الحصالة، لا تدفع ثمناً لها أكثر من خمس ليرات يا خبيب.

أحست المرأة براحة وهي تضع قدمي زوجها في طشت وتدلكهما بالماء الساخن، ثم بعد أن استراح نحو ساعة مستلقياً على ظهره، قلت بيضتين، وقطعت بندورتين، وكسرت بصلة يابسة، وصنعت كأسين من اللبن ونادته لتناول العشاء.

جلسا معاً يتناولان العشاء ويتحدثان عن الحصالة التي سوف تؤمن الكثير من الطلبات وتحسن من وضعهم المعيشي.

في اليوم التالي ومع الغروب عاد خبيب من عمله في محل بيع الأدوات الصحية بواسطة دراجته الهوائية يحمل كعادته كيس الخبز وكيساً يحتوي على بعض متطلبات البيت إضافة إلى حصالة.

بدأت المرأة كل يوم تضع خمس ليرات في الحصالة، وبعد نحو شهرين ولدى عودته من العمل قالت بأن حاجات البيت لم تعد تحتمل التأخير أكثر من ذلك، ولا بد أن يكسر الحصالة.

تناولا العشاء على عجل، ثم أحضرت المرأة خرقة كبيرة لفتها على المطمورة، وأحضرت مطرقة وطلبت إليه أن يكسرها. وضعها الرجل وسط الغرفة، طرقها طرقات مركزة لتنفلق الحصالة وتكشف عن ثلاثمائة ليرة.

قالت الزوجة وهي تنظر إلى النقود: يا خبيب علينا أن نكتب لوازمنا على ورقة حتى لا ننسى شيئاً، النقود كثيرة وسوف نذهب إلى المحلات التي تبيع القطع بخمس أو عشر ليرات.

تناول القلم وبدأت تملي عليه الطلبات وهو يكتب: لنبدأ بلوازم ابنتنا الغالية أولاً، إنها تحتاج إلى صدرية ـ ثياب داخلية، لعبة، قبعة، لهّاية.

والبيت يحتاج إلى: لقاطات غسيل، كاسات شاي، صحون، ملاعق، سفرة، حفارة محشي، سلة مهملات، صابون، مسحوق غسيل، معجون جلي، سيف، بكرة خيط، حزمة إبر.

أما أنت يا أبا رنيم تحتاج إلى: شفرات حلاقة، كنزة داخلية، جوز جرابات.

والآن جاء دوري، سوف أثقل عليك يا أبا رنيم، لكن ماذا أفعل، إنها ضروريات لا بد منها، سوف تشتري لي طوقاً من الخرز بعشر ليرات، هل كتبت جيداً؟

هز الرجل رأسه بالإيجاب، فأضافت: وبعشر ليرات تشتري حلقاً لأذني، هل كتبت جيداً؟

هز الرجل رأسه بالإيجاب، فأضافت: وتشتري لي خاتماً بعشر ليرات، هل كتبت جيداً؟

هز الرجل رأسه بالإيجاب، فأضافت: وبخمس ليرات لقاطة لشعري.

هز الرجل رأسه بالإيجاب. أضافت: وهذه مسك الختام ثقيلة بعض الشيء، لكنها ضرورية، والله تشققت قدماي من المشي حافية في البيت، سوف تشتري لي بعشرين ليرة حذاء من النايلون سوف أرتديه في البيت.

رفع الرجل رأسه ناظراً إليها وتمتم: أمرك يا إسراء.

ابتسمت قائلة: عوضك الله خيراً.

اتجه إلى الدراجة الهوائية، ملأ إطاريها هواء حتى تكون قادرة على حمل زوجته وابنته ذات الشهور العشرة، وأخرجها إلى الشارع.

لحقته الزوجة وهي تحمل ابنتها، وكذلك تحمل كيساً كبيراً للأمتعة وعلى عجل جلست على المقعد الخلفي ليتجه إلى سوق المدينة.

استغرق شراء الأغراض نحو ثلاث ساعات، وقبل العودة اكتشف الرجل بقاء خمسين ليرة من النقود، فلم يتردد عند ذاك أن يتجه إلى محل لبيع المناقيش، ومن ثم إلى محل لبيع الحلويات، ومن ثم إلى محل لبيع الموالح وهو يتمتم لزوجته: لنسهر الليلة يا أم رنيم، الذين يسهرون ليسوا أفضل منا.

q q

إشراقات

محمد رشيد رويلي

كان كلما ضاقت به الدنيا وتقاذفته الهواجس يصعد إلى قمة جبل الولي.. قالوا له: إن قبر أحد الأولياء الصالحين يرقد على سفحه منذ عشرات السنين، وكان الولي الصالح يجد في قمة هذا الجبل متنفساً له كلما ساءت أخلاق الناس وكثر فسادهم، وكان يعظ الناس كثيراً، ويهددهم بالويل والثبور وعظائم الأمور وبحرائق لا تبقي ولا تذر إن لم يعودوا إلى رشدهم، ولما لم يصغ إليه أحد لم تنطفئ الحرائق، ولم تهدأ عواصف الغبار حتى الآن..

أصغى صاحبي طويلاً، فالصراخ أخذ يتعالى، وأصوات المآذن ممزوجة بالبكاء، وسيارات الإسعاف ما انقطع عويلها، فنهض بتثاقل، وحرث صمته الكئيب بتمتمات غير مفهومة عندما سمع صوتاً ألفه على مرّ السنين: (ربما أغثنا.. ربنا لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء فينا، فكفّ عنا غضبك إننا موقنون..).

وكان كلما سمع نداء استغاثة يقلّب عينيه، ثم يحملق ببلاهة في ألسنة اللهب وسحائب الدخان وعواصف الغبار المحمّلة بحصباء كأنها من سجّيل، وكان يردد سراً وعلانية: إنها نبوءة الولي، ولن يقدر أحد على إخماد جذوة النار المتّقدة أو التصدي لمنخل التراب الأحمر المنهمر عليهم من كل مكان..

وقف وسط العاصفة، وعلى تخوم الصراخ وابتعد قليلاً ثم سار بتؤدة بين الركام يتحسس مواقع الظل أمام طغيان الهاجرة، فثمة دوحة عظيمة تعود الجلوس في فيئها إن تعذر الصعود إلى قمة الجبل..

انهمر العرق غزيراً من مسامات وجهه المتعب ورقبته المتشنجة، وأقعى لتهدأ أنفاسه، وترتاح عيناه، فهو يرى أن في هدأة الروح وإغماضة الرؤى ثمة إشراقات تنير عتمة ما استغمض، وتكشف البلواء عن جسد اليقين..

كان لا يود الذهاب إلى بيته ورؤية من لا يود رؤيته، وتأنف نفسه من تناول طعام الأمس وحواضر البيت، ويمل سماع أين ولماذا وكيف؟ كان يكره كل التساؤلات الغبية، ويمقت متسائليها، وكلما قرر بشأنهم أمراً خطيراً تتراءى له عقابيله، فتدمع عيناه، ويتراجع عن قراره، لكنه الآن ما عساه أن يفعل بعد أن دب الوهن في جسده، وتناوشته العلل، وهزت النائبات خطاه؟

أمعن النظر في دويبة تسير بمفردها، تبحث عن ظل يقيها غائلة الدخان وحصباء الغبار فما وجدت مستقراً إلا عند قدميه. حرّكت شعيرات الاستشعار فما رابها منه شيء لكنه عندما قرب إصبعيه إليها فرت مذعورة ولاذت بجحر بعيد.. ابتسم قليلاً، ثم عاد ليسرح بصره بسحب الدخان المغبر. أراد أن يغفو قليلاً لتخمد حرائق روحه وتهدأ زوابع هواجسه، لكنه لم

يستطع، ففتح دفتره القديم المسطر بريشة قهره ومداد يأسه..

كان كلما قلب صفحة تراءت له جنته بوجهها الإغريقي وابتسامتها المشرقة تشير إليه بسبابتها، فيهرع إليها، حتى إذا ما اقترب منها أشارت إليه بالتوقف. كان ينظر إليها بفرح لذيذ والكلمات تتدحرج من شفتيها دافئة، فتزدحم رؤاه، ويهل عليه ربيع أخضر ندي يغمره بأريج ساحر يبدد الكآبة عن وجهه وروحه..

كان ينظر إليها باشتياق، فتبتسم له ابتسامات تهب الضياء، وكم كان يدهشه التوحد في فرح عينيها، والتماهي بعطر أنفاسها وفيض ابتسامتها..

قالت له: ما زلت رغم الدخان والغبار تبث اللواعج شهقة تخضر من شهواتها سنوات انتظاري، وما زلتُ اختصر ورود عمري لتتماوج بك وبكل كلمة تكتبها.. أتذكر كم كان يأخذنا الكلام إلى فضاءات الجسد؟ وكم كان يسكننا الهيام والتوحد؟ كنت جغرافياً رائعاً، وكنت أعد دقات قلبك المتسارعة كلما توسدت غابة صدرك وأنت تستلقي على هدبي، وتسقي حقل اشتهائي.. كنت تقول لي كلاماً يسكرني، ويجعلني أرقص في حديقة عمرك، أروي ورودها برضاب اللهفة، وأشم عطرها التي تقذف بي إلى مجاهل لم أطأها من قبل..

قلت: لولاك يا غاليتي لم يفح لي عطر، ولم يكن لحروفي معنى.. كنت لي ممداً، ولروحي حياة، ولكلماتي ألقاً، فلا تعجبي إن قلت إن تعبي يتوجني، وأنت كل نوافذي، فهل كان حلماً أن أراك ترتبين دموعي، وتخبزين أشواقي، وتفاجئين حصادي بالعشق حيناً وبالحرائق بعد حين؟

هل كان حلماً أن أشق قميص الوجد، لأنثر خلجات الروح على تضاريس بوحك؟

هل كان حلماً أن أستعير فراشات ضوئك لتحترق في جذوة آهاتي وزفراتي؟

هل كان حلماً أن أدفن رفات أحلامي القديمة لأبدأ حياة جديدة كل ما فيها شوق ولهفة وأمنيات؟

قالت وقد اقتربت مني كثيراً حتى تعانقت أنفاسنا: لا ليس حلماً ما تراه.. إنما هي الحقيقة التي تهرب منها، وأنت تعرف بأنك من أغلق النوافذ، وأشعل الحرائق.. كنت قادراً على أن تجعل كل سويعات اللقاء التي توحدنا بها زغاريد فرح، ومواويل عرس، ورشة عطر في دروبنا..

قلت: أنت واو عطف حنون، وسفر حروفي الدامعة. أستعيذ بعينيك وشفتيك وبوحك من بياض ورقي ومن وجع انكسار الحرف.. لا تلوميني إن قلت إنني ما كنت يوماً طائراً يتنقل بخفة ورشاقة من غصن إلى آخر.. ما كنت والله إلا طائراً مهيض الجناح، لا يقوى على اللعب أو العبث، ولا يملك سوى صوته وريشته.

قالت باكية وقد أسندت رأسها على صدري: أتعرف كم قطرة من رحيقك أودعتها خزائن عطري؟ وكم من فراش رسمت على صدري وعنقي؟ وكنت أرجوحة يتدلى على طرفيها نعاس الانتظار..

قالوا لي مرة عندما استخرت واستشرت: اتركيه إنه شواظ من نار سيحرقك، فخفت، وانكفأت، وتركتك في قلبي حبيساً، ثم عدت إليك أقوى لهفة وأكثر اشتياقاً، وكانت المواسم تهل علينا عناقاً وحرائق لا تنتهي، تكتبني في وجهك وشفتيك قراراً وجدول سلسبيل.. أتذكر همساتك الأرجوانية في كل موعد قرمزي؟

قلت: أذكر جيداً، وأذكر أن حلماً وردياً رفعنا إلى غيمات الشوق بلا حدود، وكان لعبير

أنفاسك بوح مطر ناعم لذيذ، وكنت أدرك كل كلمة لم تستطيعي البوح بها، وكان قلبي يدمع صدقيني..

قالت: ألا تستطيع الآن أن تخلصني من وجع روحي؟، فغيابك عني موجع، ووداعك أشد إيلاماً.

قلت: أنت شاعرة تعرفين جيداً صدق المشاعر، كما تعرفين وجع الحرف ونبض الكلمة. فرح اللقاء، وألم الفراق، وقدر الانتظار.

قالت منكسرة: أدرك ذلك جيداً، وعلى خاصرة الانتظار سيكون احتراقي جميلاً جميلاً..

أغلق الرجل دفتره القديم، وقد بللت الدموع كلماته، ووقف دهشاً عندما رأى انطفاء الحرائق، وتبدّد الدخان الأسود والغبار الأصفر، والدويبة قد خرجت من جحرها آمنة، لتلوذ به من جديد..

q q

إشراقات

محمد رشيد رويلي

كان كلما ضاقت به الدنيا وتقاذفته الهواجس يصعد إلى قمة جبل الولي.. قالوا له: إن قبر أحد الأولياء الصالحين يرقد على سفحه منذ عشرات السنين، وكان الولي الصالح يجد في قمة هذا الجبل متنفساً له كلما ساءت أخلاق الناس وكثر فسادهم، وكان يعظ الناس كثيراً، ويهددهم بالويل والثبور وعظائم الأمور وبحرائق لا تبقي ولا تذر إن لم يعودوا إلى رشدهم، ولما لم يصغ إليه أحد لم تنطفئ الحرائق، ولم تهدأ عواصف الغبار حتى الآن..

أصغى صاحبي طويلاً، فالصراخ أخذ يتعالى، وأصوات المآذن ممزوجة بالبكاء، وسيارات الإسعاف ما انقطع عويلها، فنهض بتثاقل، وحرث صمته الكئيب بتمتمات غير مفهومة عندما سمع صوتاً ألفه على مرّ السنين: (ربما أغثنا.. ربنا لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء فينا، فكفّ عنا غضبك إننا موقنون..).

وكان كلما سمع نداء استغاثة يقلّب عينيه، ثم يحملق ببلاهة في ألسنة اللهب وسحائب الدخان وعواصف الغبار المحمّلة بحصباء كأنها من سجّيل، وكان يردد سراً وعلانية: إنها نبوءة الولي، ولن يقدر أحد على إخماد جذوة النار المتّقدة أو التصدي لمنخل التراب الأحمر المنهمر عليهم من كل مكان..

وقف وسط العاصفة، وعلى تخوم الصراخ وابتعد قليلاً ثم سار بتؤدة بين الركام يتحسس مواقع الظل أمام طغيان الهاجرة، فثمة دوحة عظيمة تعود الجلوس في فيئها إن تعذر الصعود إلى قمة الجبل..

انهمر العرق غزيراً من مسامات وجهه المتعب ورقبته المتشنجة، وأقعى لتهدأ أنفاسه،

وترتاح عيناه، فهو يرى أن في هدأة الروح وإغماضة الرؤى ثمة إشراقات تنير عتمة ما استغمض، وتكشف البلواء عن جسد اليقين..

كان لا يود الذهاب إلى بيته ورؤية من لا يود رؤيته، وتأنف نفسه من تناول طعام الأمس وحواضر البيت، ويمل سماع أين ولماذا وكيف؟ كان يكره كل التساؤلات الغبية، ويمقت متسائليها، وكلما قرر بشأنهم أمراً خطيراً تتراءى له عقابيله، فتدمع عيناه، ويتراجع عن قراره، لكنه الآن ما عساه أن يفعل بعد أن دب الوهن في جسده، وتناوشته العلل، وهزت النائبات خطاه؟

أمعن النظر في دويبة تسير بمفردها، تبحث عن ظل يقيها غائلة الدخان وحصباء الغبار فما وجدت مستقراً إلا عند قدميه. حرّكت شعيرات الاستشعار فما رابها منه شيء لكنه عندما قرب إصبعيه إليها فرت مذعورة ولاذت بجحر بعيد.. ابتسم قليلاً، ثم عاد ليسرح بصره بسحب الدخان المغبر. أراد أن يغفو قليلاً لتخمد حرائق روحه وتهدأ زوابع هواجسه، لكنه لم يستطع، ففتح دفتره القديم المسطر بريشة قهره ومداد يأسه..

كان كلما قلب صفحة تراءت له جنته بوجهها الإغريقي وابتسامتها المشرقة تشير إليه بسبابتها، فيهرع إليها، حتى إذا ما اقترب منها أشارت إليه بالتوقف. كان ينظر إليها بفرح لذيذ والكلمات تتدحرج من شفتيها دافئة، فتزدحم رؤاه، ويهل عليه ربيع أخضر ندي يغمره بأريج ساحر يبدد الكآبة عن وجهه وروحه..

كان ينظر إليها باشتياق، فتبتسم له ابتسامات تهب الضياء، وكم كان يدهشه التوحد في فرح عينيها، والتماهي بعطر أنفاسها وفيض ابتسامتها..

قالت له: ما زلت رغم الدخان والغبار تبث اللواعج شهقة تخضر من شهواتها سنوات انتظاري، وما زلتُ اختصر ورود عمري لتتماوج بك وبكل كلمة تكتبها.. أتذكر كم كان يأخذنا الكلام إلى فضاءات الجسد؟ وكم كان يسكننا الهيام والتوحد؟ كنت جغرافياً رائعاً، وكنت أعد دقات قلبك المتسارعة كلما توسدت غابة صدرك وأنت تستلقي على هدبي، وتسقي حقل اشتهائي.. كنت تقول لي كلاماً يسكرني، ويجعلني أرقص في حديقة عمرك، أروي ورودها برضاب اللهفة، وأشم عطرها التي تقذف بي إلى مجاهل لم أطأها من قبل..

قلت: لولاك يا غاليتي لم يفح لي عطر، ولم يكن لحروفي معنى.. كنت لي ممداً، ولروحي حياة، ولكلماتي ألقاً، فلا تعجبي إن قلت إن تعبي يتوجني، وأنت كل نوافذي، فهل كان حلماً أن أراك ترتبين دموعي، وتخبزين أشواقي، وتفاجئين حصادي بالعشق حيناً وبالحرائق بعد حين؟

هل كان حلماً أن أشق قميص الوجد، لأنثر خلجات الروح على تضاريس بوحك؟

هل كان حلماً أن أستعير فراشات ضوئك لتحترق في جذوة آهاتي وزفراتي؟

هل كان حلماً أن أدفن رفات أحلامي القديمة لأبدأ حياة جديدة كل ما فيها شوق ولهفة وأمنيات؟

قالت وقد اقتربت مني كثيراً حتى تعانقت أنفاسنا: لا ليس حلماً ما تراه.. إنما هي الحقيقة التي تهرب منها، وأنت تعرف بأنك من أغلق النوافذ، وأشعل الحرائق.. كنت قادراً على أن

تجعل كل سويعات اللقاء التي توحدنا بها زغاريد فرح، ومواويل عرس، ورشة عطر في دروبنا..

قلت: أنت واو عطف حنون، وسفر حروفي الدامعة. أستعيذ بعينيك وشفتيك وبوحك من بياض ورقي ومن وجع انكسار الحرف.. لا تلوميني إن قلت إنني ما كنت يوماً طائراً يتنقل بخفة ورشاقة من غصن إلى آخر.. ما كنت والله إلا طائراً مهيض الجناح، لا يقوى على اللعب أو العبث، ولا يملك سوى صوته وريشته.

قالت باكية وقد أسندت رأسها على صدري: أتعرف كم قطرة من رحيقك أودعتها خزائن عطري؟ وكم من فراش رسمت على صدري وعنقي؟ وكنت أرجوحة يتدلى على طرفيها نعاس الانتظار..

قالوا لي مرة عندما استخرت واستشرت: اتركيه إنه شواظ من نار سيحرقك، فخفت، وانكفأت، وتركتك في قلبي حبيساً، ثم عدت إليك أقوى لهفة وأكثر اشتياقاً، وكانت المواسم تهل علينا عناقاً وحرائق لا تنتهي، تكتبني في وجهك وشفتيك قراراً وجدول سلسبيل.. أتذكر همساتك الأرجوانية في كل موعد قرمزي؟

قلت: أذكر جيداً، وأذكر أن حلماً وردياً رفعنا إلى غيمات الشوق بلا حدود، وكان لعبير أنفاسك بوح مطر ناعم لذيذ، وكنت أدرك كل كلمة لم تستطيعي البوح بها، وكان قلبي يدمع صدقيني..

قالت: ألا تستطيع الآن أن تخلصني من وجع روحي؟، فغيابك عني موجع، ووداعك أشد إيلاماً.

قلت: أنت شاعرة تعرفين جيداً صدق المشاعر، كما تعرفين وجع الحرف ونبض الكلمة. فرح اللقاء، وألم الفراق، وقدر الانتظار.

قالت منكسرة: أدرك ذلك جيداً، وعلى خاصرة الانتظار سيكون احتراقي جميلاً جميلاً..

أغلق الرجل دفتره القديم، وقد بللت الدموع كلماته، ووقف دهشاً عندما رأى انطفاء الحرائق، وتبدّد الدخان الأسود والغبار الأصفر، والدويبة قد خرجت من جحرها آمنة، لتلوذ به من جديد..

q q

واحتميت بك مني

إبراهيم نادر

لا يخطئ من يرسم دائرة
يقبع فيها... حتى الساعة..!

الشاعر كرم الأعرجي

يتدفق النهر في مدينتي حباً، فتفيض الحياة على ضفتيه، وثمة أطفال يمارسون العوم بحيوية وجذل وأنا أسأل نفسي: (كم من حياة ولدت وانتهت، وأجيال ارتوت من دفقه الفياض وانبثقت على امتداد مجراه العتيد. هل شاخ نهر مدينتي ودب فيه الهرم؟.)، لكنني أعود وأهتف: (تباً لي، بماذا أفكر الآن، هل يليق بي التساؤل وأنا أسرد طفولتي على ضفافه الطيبة؟).

كانت الشمس تميل إلى الغروب قليلاً، وثمة شلال من شعاع برتقالي ينحدر عبر قبة (يحيى أبو القاسم)(١) فيصبغ الأفق بعضاً من صفحة النهر، ومن بعيد نوارس قطنية تغدو وتروح لاثمة وجنة الشط، ثم تحلق مبتعدة إلى الضفة البعيدة، حيث البساتين وأشجار الكالبتوس والصفصاف والسرو تلقي ظلالها الداكنة على صفحته الصقيلة.

مع تدفق الأمواج التي تصنعها القوارب السريعة والمارقة أمامي، ينساب الأمل في جوارحي وتدب الحياة من جديد، فأشعر أن مياه النهر قد غسلت كل شوائب الخريف في نفسي وأزالت الرماد الذي كان يحجب عني جذوة الأمل، فطفقت أشارك الطيور والصيادين مهرجانهم البهيج.

انتابتني حالة من الخمول وبدا لي ما أراه باطلاً ومحض سراب، فقد اكتشفت وللوهلة الأولى طلائع الخريف وقد اختطت لها مواقع متقدمة على الفودين، مع التواءات الزمن فوق جبهتي، فانتهى بي المطاف إلى حالة من الاستسلام لذلك الإحساس، وبدا لي وكأنني أعيش على هامش الحياة.

تخيلت يومها أمي الطيبة وبكيت.

بكيت كثيراً وتذكرت حينها عندما رفضت اصطحابي معها إلى النهر، وفرحت حين وافقت وأقسمت أن تعلمني السباحة وأن لا أفعل ما يغضبها. في حينها قطعت أمي دابر الخوف في نفسي وقادتني إلى حافة الجرف بعد أن انتهت من غسيل ملابسنا.

كنت وقتها أرتعش من المجهول، وازداد خوفي حين لسعتني برودة الماء، لكن جذوتها توهجت في لحظة جمال أو موقف ما أو خفقة قلب حين قفزت مرة واحدة ورحت أخفق بذراعي سريعاً مثل فرخ إوزة صغير في مويجات النهر الباردة والأطفال الذين يتقنون فن الغوص يغصون في ضحك طويل.

كان ذلك أول يوم لي ألتقي فيه مع النهر وأعوم على ضفافه الشجية، وأتلذذ بمائه الصافي.

هكذا كانت بداية صداقتي معه، بل أول فتيل لعشقه الأبدي. تعرفت حينها على أصحاب جدد. بعضهم كان أكبر مني. كان العفاريت يلقون بأجسامهم في عرض النهر مثل السناجب ويعومون حولي وأنا متشبث بأمي خشية الإفلات، ويتمتعون بمائه العذب وقد أنستهم متعة اللعب والسباحة اسمي، حتى أن أحدهم بحّ صوته وهو يناديني دون أن أعير له أي انتباه، ولكن بعد برهة ناداني باسمي الحقيقي فأجبته (نعم) ملتفتاً إليه وبقي الجميع في دهشة من أمره بعد أن انكشفت خديعتهم في الضحك عليه باسم آخر كانوا قد أطلقوه عليّ.

توالت صداقتي مع النهر وأينعت، وكنت أزوره مرتين، في الصباح وبعد العصر متلافياً ضربة الشمس حسب توصيات أمي، فكان يبدو لي صغيراً كأنه طفل مثلي يبحث عمّن يلعب معه، وأحياناً يبدو أمامي بحراً عريضاً حتى يكاد يدفع الضفتين عن بعضهما، لكنه أبداً يولد من منبع في الشمال ويشب يافعاً عند مدينتي حتى يبتلعه فم الخليج في جنوب البلاد.

هكذا كان أبي يقص لي حكايته التي أحبها ولا أملّ منها.

قرب بوابة (حمام القلعة)(٢) تقترب نحوي أسراب البط والخضيري والإوز والنوارس وتقضي بعضاً من أوقاتها عند الجرف بين نفايات (النجارين) وفتافيت الخبز التي أرميها إليها.

بعضها يطير فزعاً عندما يقترب إليه بعض الصبية المشاكسين، ومع ذلك يبقى النهر فقط هو الذي يأخذ بلبي لامعاً تحت ضوء الشمس ويدفعني إلى التحديق فيه حتى أهمس لنفسي وكأن الأحلام تسرقني منه مرة أخرى.

ـ هل تحبه مثلما أحبك؟.

هكذا قال صاحبي الشاعر (عيسى الجرجيس) وهو يغرف بكفّيه أول حفنة ماء من مياه دجلة ونحن نمخر معاً في زورق بخاري.

كنت أميل مع ذاكرتي إلى عشرات البيوت المتآكلة التي تتهدل على مجرى النهر، وإلى بيتنا العتيق وبيت خالي وبقية أهلي وأصحابي وعشيرتي.

أناس كثيرون كانوا يلوحون لنا من أسطح منازلهم ويغنون لنا بأعلى أصواتهم شتى الأغنيات، ومن بعيد ألمح قطيعاً من الجواميس باركاً في مياه ضحلة وهو يجتر بنشوة وبطء، فتخيلت نفسي أتعلم السباحة في السماء وبين نتف الغيم المنساب طيعاً مع الريح الهابة من الغرب.

بين جرف (الشهوان) و(عين كبريت)(٣) نساء يغسلن الثياب وصبية يقفزون مثل النسانيس، وثمة رجال يستلقون على الرمل الساخن وقد لطخوا أبدانهم بوحل الكبريت الأسود، وبعض الأسماك تطل علينا برؤوسها وتلعب في منتصف النهر بعيداً عن سنارات الصيادين الذين لفوا رؤوسهم بمناشف بعد أن بللوها بماء النهر.

كان الوقت يمضي مثلما تحت السيجارة جمرتها في فمي. نسمة طرية لامست وجهي وأنا مشدود إلى صفاء النهر.

أصغيت إلى مطلع قصيدة صدرت من صاحبي جاءت طواعية منه، فهتفت إليه مشجعاً:

ـ يا لهذه الروعة!

خمسون عاماً والرغبة تتأجج في جمجمتي ولا أستطيع منعها عن الرحيل.

هاهي طفولتي تهب معي ثانية، فأتخيل أبي أمامي رافعاً ذراعيه عالياً في منتصف دجلة وهو يعوم ضد التيار مثل حوت مارد، فأهتف في داخلي: (كم أحبك يا أبي وأحب معك دجلة الخير).

قالت لي أمي يوماً: (الأنهار يا بني رحيمة مثل الأرض، تحب وتنسى، تعطي وتأخذ، تغضب وتسامح)، وأنا غائص تحت سطحه الزلال.

أختفي عن الأحداق هنيهة، ثم أظهر فجأة عند الضفاف، فأرى وجه أمي جزعاً وأنا في ذروة سعادتي.

تصرخ أمي مؤنبة:

ـ اخرج، اخرج يا شقي، والله لن آتي بك مرة أخرى، وسأحكي لأبيك كل ما تفعله بي.

كان الزمن يضيع معي بفراغ المكان وروعة الماضي، فأطلقت عينيّ بمحاذاة الجرف حتى نهاية بيتنا الحالي، بيت جدي (سيد نادر) كما كان يروي لي أبي عنه وعن بطولة ذئب الليل (سيد شاكر) الذي صرعته بنادق (الجندرمة)(٤) وهو يعبر نهر دجلة تحت جنح الظلام، وعن جدتي (حسينة بنت الحاج مولود أفندي سعدي) الذي كان فقيه زمانه وعالم عصره، ثم أتوقف هنا وأناديك مرة أخرى بملء قلبي (يا دجلة الخير)، لكنك تغفل عني وتحث خطاك ولا تسمعني، فرفقاً بي أيها النهر، يا أيها الذي احتمي به مني. أتصنع الهرب منه، لكنني أجده أمامي أينما وليت شطري، متأججاً في ذهني وخاطري.

تناسيت أم هربت، رحلت أو قدمت، من هنا وهناك.

قلت كثيراً لنفسي:

(لن يعرف دربك هذا النهر)

لكني ما أن أتنفس حتى أجده قبالتي، مبتسماً بلقياي، باسطاً ذراعيه لي.

تلك هي قصة عشقي وهواي معه منذ طفولتي. أكتبها الآن إليكم أو ربما في زمن آخر، أو في وجود آخر غير هذا الوجود، أو عندما أجرب العدم ولكن لا مفر لي الآن منه سوى أن أحزم متاعي وأترك صاحبي ولا أحد يعلم بأمري، ولا أدري إلى أين؟ فلا شيء بعده، وكل شيء مسافر، فالكل إلى رحيل، ولا محطات للانتظار أو الوداع، حتى تستغيث الضفاف مرة أخرى، أو تقوم الساعة...

هوامش

١ ـ (يحيى أبو القاسم): مقام جليل لسيدنا الإمام يحيى أبو القاسم بن الحسن بن علي بن أبي طالب (عليهم السلام) يطل على نهر دجلة من الضفة اليمنى.

٢ ـ (حمام القلعة): إحدى بوابات مدينة الموصل القديمة التي تؤدي إلى نهر دجلة.

٣ ـ (عين كبريت): هي عين معدنية تقع على ضفة نهر دجلة اليمنى يرتادها الناس للشفاء

من الأمراض الجلدية.

٤ ـ (الجندرمة): كانت مدينة الموصل سابقاً تحت سيطرة الحكم العثماني، والجندرمة هم رجال الشرطة الأتراك الذين يحمون الوالي ونظام الحكم آنذاك.

q q

تحولات مفاجئة

صفاء بهاء الدين الشلبي

غنت الألوان داخل الكيس الذي يحمله في يده، وفرح البياض في اللوحات العذارى!! عما قليل ستبدأ حفلة التزاوج بين الألوان وبين أرضيات اللوحات المتشوقة لتكون لوحاتٍ متميزة في المعرض الأول الذي سيقيمه الرسام المتخرج من كلية الفنون الجميلة.

اتسعت الغرفة عبر آفاق الأمل وتحول هذا القبو الصغير إلى فسحة سماوية.

كل هذه الطقوس كانت بداية للعمل على مشروعه الأول في حياته الإبداعية، الألوان؛ اللوحات البيضاء؛ المرسم؛ الفرشاة؛ والقبو الصغير الذي يحتضن أول محاولة للخلق الحقيقي.

ما أجمل رغبة المبدع في الإبداع والخلق! رغم فقره، رغم معاناته، رغم ظروفه القاسية أراد أن يبصم على وجوده، فتحدى كل العراقيل وتجاوز بصعداء الإرادة كل العقبات التي حاولت أن تقف في طريقه؛ لا يملك المال لشراء أدوات الرسم فاقترضه على أن يعيده من المال الذي سيعود إليه من بيع لوحاته؛ لا يملك المكان المناسب فحول القبو (غرفته) إلى مرسم حميمي، فينام بدفء إلى جانب طموحه، ويستمع معه إلى جانب الموسيقى، ويتناول طعامه معه، ثم يمارسه ليكون العالم الذي أراد وتمنى.

كم أراد أن يهجر قبوه يوماً أو أن يحوله إلى قصر تنعم الروح فيه بأمان، كان يتخيل ما يريد فيصير واقعاً في نفسه وروحه الجميلة بألمها... ما من نافذة إلى عالمه المراد إلا تنفيذ مشروعه (معرض الرسم المشترك الأول مع رسامين آخرين) والذي سيتم خلال أشهر قليلة.

مرت أيام تهيأ فيها لرسم لوحته الأولى، كان وجه أمه يومض من بين الصور العابرة في ذاكرة الروح، لقد اشتاقها جداً، افتقد حنان أمومتها وعطاء نفسها المحبة، تلألأت مشاعره بألقها فرسم لوحته الأولى، مزج فيها بنفسجة القلب بزهريّ اشتياقه وتقاطعت الألوان لتتدرج نحو الأصيل ولون النار الرمادية الاشتعال؛ أفرغ حنينه في لوحته الأولى لتعكس الحنان المفتقد.. فسماها: (حنان).

مضت الأيام في أنفاق نفسه لتعاود النفس تأجج محياها بالحب بالعشق بجنون الرغبة في المعشوقة الحبيبة، فرسم لوحته الثانية بأصفر غيرته وعقيق الحب القابع في الروح القرمزية وأحمر غضبه من الشوق الذي لا ينام! فتكونت لوحته الثانية تصرخ بجنون روحه العاشقة، فسماها: (جنون).

وعندما أبدع لوحته الثالثة كانت نفسه متبعثرة في زوايا الروح تمارس تفكيرها وتطرح

أسئلتها الوجودية؛ تكاثرت الزوايا لتصير موشوراً يعبر منه الضوء الإلهي لينفخ روحه بكل ألوانها ويجمع شتات أجزائها في شتات موحد، ليصير هو الروح المتمردة على سجن جسدها، فتخلقت لوحته الثالثة تعبر باسوداد يأسها وبياض تفاؤلها عن رماديّ وجوده في تلك المسافة اللامرئية بين اختناق البياض واتساع السواد، فسماها: (مسافة الروح).

وعندما حانت ولادة لوحته الرابعة، كانت روحه تتأرجح بين بنيّ ماضيه وزرقة مستقبله تمر على اخضرار حاضرها يدفعها لترسو في زرقة الغيب تتخلله قزحية أمل جميل، فسماها: (تفاؤل).

أما عندما ولدت لوحته الخامسة كان موعد معرضه قد اقترب، فكانت روحه تشدو بزهريّ ورودها وذهبيّ مرادها النبيل وتتمايل بعبثية فرحتها الملونة على أنغام شفقي الانتظار، فغنت الألوان في اللوحة سيمفونية الترقب، فسماها: (غناء).

تخلقت لوحاته الخمس من رؤى روحه الخمس، وموعد المعرض بعد أيام قليلة.

في هذه الليلة أخيراً أنجز مشروعه ليباشره خلال زمن قصير، ليلة شتوية يبعث البرد فيها حرارة في الأرواح الجامدة والسماء تمطر بغزارة ما عهدتها بقية ليالي الشتاء، الخير قادم مع كل حبة مطر يروي نسغ الحياة في العروق المتيبسة.

نام الرسام المبدع بأمان طفلٍ في حضن أمه، تاركاً حلمه للوحات المرسومة تحتضنه وترعى يقظة الحلم.

وعندما استيقظ الرسام في اليوم التالي صعقت رؤى روحه تحولات مفاجئة!!

إذ مات الحلم حين تحولت لوحة الحنان إلى (قسوة ووجع)، وتحولت لوحة الجنون إلى (هذيان واقع) وتحولت مسافة الروح إلى (قبر مظلم) وتحول التفاؤل إلى (يأس وخيبة) وتحول الغناء إلى (نشيج مؤلم).

إنه المطر!! لقد تمادى كثيراً في خيره ليصير سيلاً جارفاً، حيث امتلأت المجارير الصحية في الحي وفاضت مياهها في القبو الصغير لتغمر نصفه محولة كل اللوحات.

q q

المراجعات

التفكير البلاغي عند حسين جمعة
تأملات في أثره ((في جمالية الكلمة))

د. عيسى علي العاكوب

– صُوّة في بداية الطريق

حسين جمعة أستاذُ الأدب الجاهليّ في قسم اللغة العربيّة من جامعة دمشق منذ وقت ليس باليسير. درّس هذا الأدب فكريًّا وفنّيًّا، وتأمّل روائعَه وآياتِ الإبداع فيه شعرًا ونثرًا. وفي ميدان التأليف قدّم مجموعةً من الدّراسات والبحوث لم يقف فيها عند الأدب الجاهليّ وحده، بل انطلق يراعه ليكتب في موضوعات ومباحث تنأى في طبيعتها نسبيًّا عن الجاهليّة وأدبها.

وفي هذه الورقة سأيمّم شطرَ واحدة من دراساته، تبدو دخلت حمى تخصّصي العلمي. وقد آنست في نفسي ميلاً إلى محادثة هذه الجارة متعرّفًا معرّفًا، بقدْر ما تأذن به مندوحةُ العنوان الذي شئته محدِّدًا لما أردتُ تقديمه من بيان المقاصد العامّة التي وجّهتْ جهدَ المؤلّف وحدّدت المادّة العلميّة التي أقدّمها. ولن يكون صنيعي أكثر من تأمّلاتٍ في هذه المقاصد العامّة وفي التجلّيات التطبيقيّة لها.

والدّراسة المقصودة هي التي حملت العنوان: "في جماليّة الكلمة"، وصدرت عن اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق، عام ٢٠٠٢م. وسأدير حديثي في جملته حول ثلاثة محاور إخال أنّ إيضاح عمل الباحث فيها قمينٌ ببيان طبيعة التفكير البلاغيّ عنده.

وهذه المحاور هي:

الأصول النظريّة أو الفَرْضيّات التي انطلق منها المؤلّف.

المعالجة العمليّة لبعض قضايا البلاغة العربيّة.

ما يمكن عدُّه إضافةً من المؤلّف.

أوّلاً– الأصول النظريّة:

لا يجد متأمّلُ "في جماليّة الكلمة" صعوبة في تحصيل الأسس النظريّة التي استند إليها المؤلّف في إعداد مؤلّفه؛ بل يمكن القولُ إنّها تمثُل بقوّة أمام باصرة قارئ الدراسة في صفحات مقدّمتها الستّ، وتنبئ طريقة عرضها وتناولها بقصدٍ مُلحٍّ لدى المؤلف إلى إبرازها للقارئ. وربّما يكون أكثرَ إفادةً أن نحدّد عددًا من هذه الأصول أو الأسس النظريّة.

فمن ذلك:

أ ـ أنّ دراسة جماليّة الكلمة تعني دراسة "نشأة الإنسان ذاتِه؛ فهو كلمةُ الله الكبرى في الأرض" (في جماليّة الكلمة، ص٧).

ولا تبدو هذه الفكرةُ عارضة في تفكير المؤلف، بل هي قصدٌ موجّه يبدو يلحّ على آلة التأليف لديه. وقد يستطيع المتأمّل أن يظفر بقدر كبير من التأويل لهذه المقولة ممّا قدّمه

المؤلّف ومن غيره. أمّا المؤلّف نفسه فيشرح مدلول مقولته المتقدّمة بالقول: "هذا يعني أنّ الكلمة مرتبطة بالإنسان والكون والفكر والفنّ... لتدلّ على أنسنة الإنسان وتجلّي الروح الخالدة في الكون، وتحقّق الوجود الحيّ بالفعل الروحيّ الثقافي والجماليّ" (في جماليّة الكلمة، ص٧).

وغير خافٍ هنا ذلك النزوع الفلسفيّ لدى المؤلّف، وهو نزوع يجتهد في الكشف عن أصول الأشياء وتقديم تفسيرٍ للظواهر له صفة الضبط والإحكام، أيًّا كان موقفك من هذا التفسير.

والصحيح أنّ مؤلّف "في جماليّة الكلمة" لا يجد غضاضةً في تسمية ما قدّمناه هنا "تصويرًا" خاصًّا به. وقد تجده يحدّد لك ملامح هذا التّصوير في جملة مبادئ. أوّلها أنّ الكلمة أو الكلام هو تجلٍّ للروح الخالد في الكون، وتعيّنٌ للوجود الحيّ بالفعل الروحيّ الثقافيّ والجماليّ. والكلمةُ من ثمّ صورةٌ للعالم الأكبر المنطوي في العالم الأصغر (الإنسان). وثاني هذه المبادئ هي الوظيفة الهامّة للكلمة في كلّ زاوية من زوايا الذات والوجود، وهي وظيفة ترتبط بالإمتاع والفائدة. وتأذنُ هذه المقولات للمؤلّف بالقول إنّ للكلمة دوائر كثيرة وأنّه "حين تنحصر دائرتها في فنّ البلاغة فإنّما تتّجه بشكل مباشر إلى الجمال... فالبلاغة في عناصرها كلّها إنّما تُبنى على الجمال وتخلق بدائعه، وتتصيّد مقاصده، وتحقق في الذات والمجتمع وظائفه" (في جماليّة الكلمة، ص٧).

ويؤلّف جزءًا أساسيًّا في التصوّر البلاغيّ الذي يؤسّس له المؤلّف تبنّيه مقولةً أساسيّةً معروفة، هي كونُ الإنسان مخلوقًا محبًّا للجمال في تجلّياته المختلفة. ولهذه المقولة أصولٌ في الفكر الإسلاميّ، وفي التفكير البشريّ على جهة العموم. ولعلّ ما استشهد به الإمامُ الغزاليّ في الإحياء من قول أحدهم: "مَنْ لم يحرّكْهُ الربيعُ وأزهارُه والعودُ وأوتاره، فإنّه فاسدُ المزاج وليس لإصلاحه من علاج"، ممّا ينتمي إلى هذا الذي نتحدّث عنه. وما مؤلّف الدراسة التي نحن في صددها ببعيد عن هذا المهيع حين يقول: "ليس هناك أحدٌ في الوجود ينفر من الجمال أو يمجّ طرائقه وقسماته.. بل هناك سعيٌ حثيثٌ منذ الأزل إليه..." (نفسه). وهذه العبارة الأخيرة تذكّرنا بمقولة صوفيّة عرفانيّة شهيرة، مُفادها أنّ الأرواح وهي في عالم الذّرّ (عالم الرّوح) تجلّى عليها الخالق سبحانه وقال لها: "ألستُ بربّكم"، فقالت جميعًا: "بلى". ويجعل بعضُ المفسّرين والمؤوّلين ذلك بدايةً لانشداد الإنسان أمام سَناء الجمال الإلهيّ وألَقه. ويطالعنا هذا المعنى كثيرًا في التراث الصوفيّ، العربيّ والفارسيّ. ولعلّ من مجاليه البارزة صدر البيت الفارسيّ الذي يقول:

ألستُ از ازل همجنان دربكوش ...

أيْ إنّ جمالَ نداء "ألستُ" موجودٌ في آذانهم منذ الأزل.

وفي التصوّر القرآنيّ كذلك أنّ الإنسانَ هو المخلوق المعلّم البيان، وهناك رابطٌ جليّ في القرآن الكريم بين رحمة الرحمن وخلق الإنسان وتعليمه البيان، فقد قال ربّنا سبحانه: "الرحمن* علّم القرآن * خلق الإنسان * علّمه البيان" (سورة الرحمن / الآيات ١-٤). ويبدو مفيدًا أن نذكر هنا ما قال الزمخشريّ في تفسير هذه الآيات: "عدّد الله عزّ وعلا آلاءه، فأراد أن يقدّم أوّل شيء ما هو أسبقُ من ضروب آلائه وأصناف نعمائه، وهي نعمة الدين، فقدّم من نعمة الدين ما هو في أعلى مراتبها وأقصى مراقيها. وهو إنعامه بالقرآن وتنزيله وتعليمه، لأنّه أعظمُ وحي الله رتبةً، وأعلاه منزلةً، وأحسنُه في أبواب الدين أثرًا، وهو سنامُ الكتب السماويّة ومصداقُها والعيارُ عليها، وأخّرَ ذِكْرَ خلق الإنسان عن ذكره ثمّ أتبعه إيّاه؛ ليُعلمَ أنّه إنّما خلقه للدين، وليحيط عِلمًا بوحيه وكتبه وما خُلِق الإنسان من أجله. وكأنّ الغرضَ في إنشائه كان مقدَّمًا عليه وسابقًا له، ثمّ ذكر ما تميّز به من سائر الحيوان بالبيان، وهو المنطقُ الفصيحُ المعربُ

عمّا في الضمير." (الكشّاف، دار الكتاب العربيّ، ج٤، ص٤٤٣).

ب ـ أنّ "البلاغة حاجة جماليّة للإنسان لا غنى له عنها، وتتحقق بالكلمة المعبّرة المثيرة" (نفسه).

ههنا حديثٌ عن الماهيّة والوجود أي التعيّن، كما يقال في المصطلح الفلسفي. وغيرُ خافٍ أنّ الفعل الكلاميّ الإنساني متعدّد الأغراض، لكنّ البلاغة تعطي منزلاً عليًّا للغرض الجماليّ التأثيريّ؛ ولعلّه من هنا تتحدّث البلاغة العربيّة عن ثلاثة مكوّنات رئيسة:

١ ـ مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

٢ ـ إيصال المعنى بالتركيب الأوضح دلالة عليه.

٣ ـ تحسين الكلام بالقدر اللازم من أدوات التحسين.

وبرغم اهتمام مؤلّف "في جماليّة الكلمة" بالمكوّنين الأوّلين، ينقل الجهد البلاغيّ إلى المكوّن الثالث. ولا ينبغي أن يُفهم من ذلك أنّه يولي اهتمامًا أكثر لمعطيات علم البديع، بل المرادُ أنّه يجعل الجماليّة الحكَمَ الذي تُرضى حكومته في مناقشاته المجاليَ البلاغيّة التي مثّل بها جميعًا. فجماليّة الكلمة عنده بلاغيّة مطلقًا، وهو يعلّل ذلك بالقول: "هي بلاغيّة لأنّها مستندةٌ إلى أبحاث في البلاغة العربيّة وتهدف إلى إبراز الكلام البديع وتحصيل الإمتاع والفائدة" (نفسه).

ج ـ أنّ الجماليّة البلاغيّة العربيّة هي مستحسَنُ الذوق العربيّ في إطار تاريخيّته. ويُفْهم من مؤلّف الدراسة أنّه يقول بأهليّة الذوق العربيّ منذ القديم لإدراك مجالي الجمال في المسموع والمكتوب من الكلام. وإذ يتحدّث عن أمثلة الجمال في الكلام العربيّ يقول: "وقد اختزنت الذاكرة البلاغيّة العربيّة ذلك كلّه في صور فريدة وقواعد توجّه العقل والفهم وتؤجّج بؤرة الشعور في أمثلة استُقيَتْ من ديوان العرب ونثرهم" (نفسه). والذوق الجماليّ العربيّ منتجٌ لآيات البيان ومتذوّق لها، وهو في الوقت نفسه وريثُ مصادر إلهيّة لهذا البيان. وقد هيّأ ذلك كلّه في نظر المؤلّف لدَرْسٍ بلاغيٍّ مبكّر في التاريخ الإنسانيّ ومتقدّم جدًّا ومتعدّدِ نواحي التناول. ولعلّ ذلك مرتبطٌ في وجه من الوجوه بجماليّة اللغة العربيّة نفسها، وهي جماليّة أسهمت الحياة العربيّة نفسها في إنمائها وإغنائها، وهذا ما يُفهم من كلام عالم البلاغة العربيّ الكبير حازم القرطاجنّيّ حين يقول:

"ولشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختصّ كلامها بأشياء لا تُوجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأنّ في ذلك مناسبةً زائدة. ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقابُ الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتُهم حرفَ الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأنّ في ذلك تحسينًا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النُّقلة من بعض الكلم المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدّد راحةً شديدة واستجدادًا لنشاط السّمع بالنُّقلة من حال إلى حال" (منهاج البلغاء، دار الغرب الإسلامي).

والصحيح أنّ مؤلّف "في جماليّة الكلمة" مأخوذٌ بهذه المقولة مستيقنٌ صحّتها جادٌّ في التماس مؤيّداتها فيما قدّم فلاسفة اللغة وعلماؤها من تبصّرات في هذا المجال. ففي مجال حديثه عن الفصاحة وأنّها موجودة في اللغات جميعًا يُهرع إلى قولٍ في مقابسات التوحيدي (ص١٨٥-١٨٦) يقول عن العربيّة: "هي أوسعُ مناهجَ، وألطف مخارج، وأعلى مدارجَ؛ وحروفها أتمُّ، وأسماؤها أعظمُ؛ ومعانيها أوغلُ ومعارفها أشملُ. ولها هذا النحوُ الذي حصّته منها حصّةُ المنطق من العقل. وهذه خاصّةٌ ما حازتها لغةٌ على ما قرع آذانَنا وصحبَ أذهاننا من كلام أجناس النّاس، وعلى ما تُرجِم لنا أيضًا من ذلك" (في جماليّة الكلمة، ص٢٣).

د ـ أنّ ذهنَ المؤلّف ينشغل بقضيّةِ سَبْق

العرب غيرَهم في منجَز الدّرس البلاغيّ، ويضغط ذلك عليه كثيرًا. ولهذا السبب ما نراه يكرِّر فكرةَ سَبْق العربِ الغربييّنَ في هذا المجال. فبعد أن يسوق تعليقِ الزمخشريّ على بلاغة إحدى الكلمات القرآنيّة يقول: "ولعلّ المثالَ السابق وما يسوقه البحثُ بين أيدينا يثبت أنّ البلاغييّن العرب حرصوا على الجمال وفتّشوا عنه في الجملة اللغويّة والنحويّة، وجعلوا الكلمةَ أساسَه وأصلَه، وهفت نفوسهم إليه عند المتكلّم والمخاطب، وأدركوا أنّ وراءه يكمن معنى وهدف، ولهذا بحثوا في الأثر النحويّ فانتهوا إلى علم المعاني، فسبقوا بذلك الغَرْبَ. فالأثر النحويّ نتاجٌ بلاغيّ جرجانيّ صِرْف سبق به [عبد القاهر] رومان جاكبسون ورولان بارت وجاك درّيدا" (نفسه، ص٨).

وفي متناول الفهم أنّ فكرة المغالبة أو السّباق بين العرب وغيرهم تشيع في الأعمّ الأغلب لدى صنف الباحثين الغيورين على تراث أمّتهم، الذين يُحامون عنه في وجه من انبهروا بكلّ وافدٍ من جهةِ الغرب المتقدّم في هذه الدورة من الزمان. ولستُ هنا في صدد أيّ من ضروب التقييم، بل أملى هذا الملحظ ما عقدتُ العزم عليه منذ البدء من تحديد أسس التفكير البلاغيّ عند مؤلّف هذه الدراسة.

وفي إطار هذا الأصل النظريّ، يسترفد المؤلّف التاريخَ البلاغيّ العربيّ فيقدّم من أعلامه عبدَ القاهر الجرجانيّ (تـ٤٧١هـ تقريبًا) ليكون إمامًا لمن جاء بعده من العرب والغربيّين، فيقول: "فعبدُ القاهر الجرجانيّ أوّل من أشار إلى المعاني الأوَل والمعاني الثواني المنبثقة من معاني النحو. وهذا عينُه ما تقوم به الدراسات البنيويّة الغربيّة هذه الأيّام.." (نفسه، ص٨).

وقد أملى هذا الأصلُ النظريّ إجراءَ مقارنات بين التمثيلات العربيّة والغربيّة لمجالي البلاغة، وربّما يغدو هذا من الجديد الخاصّ بتناول المؤلّف. ويعبِّر عن هذا قولُ المؤلّف: "وقد أبرزت بعضُ الوقفات أنّ البلاغيين العرب وصلوا إلى نظرات بلاغيّة وجماليّة ولغويّة لا تختلف كثيرًا عمّا نراه في الدراسات الحديثة، بل كان بعض منها أساسًا لنظريّات معاصرة غير قليلة وفي اتّجاهات عدّة" (نفسه، ص٨).

هـ ـ أنّ المؤلّف يحدّد مراده في هذه الدراسة بـ"دَرْس بلاغيّ جماليّ جديد قائمٍ على التنظير والموازنة والتحليل والتوضيح" (نفسه،ص٩).

والحقيقة أنّ طلب الجديد يظلّ يطالعنا في عمل الباحث، فالدرس الجماليّ الجديد عنده يعبَّر عنه بعد صفحة ونصف تقريبًا "بالصورة الجماليّة الجديدة للكلمة البلاغيّة" (نفسه، ص١١)، و"بالدّرس البلاغيّ الجديد" بعد سطرين من ذلك. وقد يحدّد شيئًا من خصائص هذا الدّرس بالقول: "فالدّرسُ البلاغيّ الجديد الذي نرمي إليه لا ينغلق على الماضي ويرتمي في أحضانه ويتكبّل بنظراته، ولا ينصهر بالجديد انصهارًا يشعرنا بعقدة النقص أو الذنب والتنكر لما نملك" (نفسه،ص١١).

و ـ أنّ معطيات الدّرس القديم في كتب التفسير والنقد الأدبيّ والبلاغة وفي شروح الشعر تمثّل مصدرًا ثرًّا لمظاهر البلاغة في الكلام. وفي نظره أنّ أساليب البيان في القرآن الكريم خاصّة رفدت البحث البلاغيّ تاريخيًّا بمادّة لا تنتهي من محاسن الكلام ونماذج تفوّقه وسموّه "فقد تلقّى البلاغيّون الكلمة القرآنيّة بكثير من الانجذاب الروحيّ والعقليّ؛ لأنّهم أدركوا ما تختزنه من عجيب التأليف وبديع التصوير وعميق التحليل في المستويات كلّها.." (نفسه،ص٨). والمؤلّف نفسُه مؤمن إيمانًا عميقًا بجدوى التأمّل الطويل لأساليب القرآن الكريم واختياره من الكلم، وفي ذلك يقول: "علينا أن ننبِّه مرّة أخرى على أنّ الكلمة القرآنيّة ظلّت نسيجَ وحدِها جمالاً وأداءً ووظيفة وغاية. فاستحقّت بذاتها الإعجاز الفنّي والأدبيّ واللغويّ، بل كانت مصدرًا غنيًّا للدراسات البلاغيّة قديمًا وحديثًا" (نفسه، ص١١).

ز ـ أنّ اللغة العربيّة قادرة دائمًا على "توليد أساليب جماليّة متنوّعة لا تتوقف عند حدود معيّنة" (نفسه، ص١١). ولا شكّ في أنّ هذا ملحظ مهمّ، وهو يعيد جانبًا كبيرًا من إنتاج الكلام البليغ إلى مستعملِي اللغة أنفسهم. ذلك لأنّ "البلاغة العربيّة ليست تحفة فنّيّة وضعت في متحف تاريخيّ يتردّد إليه الزّوار للتمتّع بجماليّتها السّكونيّة، وإنّما هي مادّة جماليّة حيّة فاعلة" (نفسه، ص١١).

وإحساس المؤلّف بهذه القابليّة الكامنة في اللغة العربيّة لإنتاج الكلام البليغ يدعوه إلى دعوة أرباب السلائق السليمة والذّوق المدرّب والعقول المؤاتية الخبيرة إلى تحقيق نُقلة كبيرة في الدّرس البلاغيّ الجديد (نفسه، ص١٢).

وربّما يكون أصلحَ لحال العرب وحال لغتهم أن تتّجه المبادرة المنشودة إلى ممارسة البلاغة وإنتاج الكلام البليغ في ميادين الإبداع الفكريّ والفنّي. ولا شكّ في أنّ ما يقدّمه الدّرس البلاغيّ للقرآن الكريم وحديث النبيّ محمّد عليه الصلاة والسلام وكلام العرب مفيدٌ جدًّا في كشف تعيّنات جديدة للكلام البليغ، لكنّه مفيد بالقدر نفسه، وربّما أكثر منه، محاولةُ إنتاج الكلام البليغ تحدّثًا وتأليفًا وإبداعًا علميًّا وأدبيًّا. ولهذا مستلزماته بطبيعة الحال.

ثانيًا- المعالجة العمليّة لبعض قضايا البلاغة:

جعل المؤلّف دراسته في ثلاثة فصول في ستّة أقسام، مخصّصًا قسمين لكلّ فصل. واختار أن يعالج ثلاث قضايا عرضتْ لها البلاغة العربيّة القديمة في جملة مباحث علم المعاني. وجعل عنوانات الفصول على هذا النحو:

الفصل الأوّل- مفهوم الكلمة وجماليّاتها في الفصاحة والبلاغة.

الفصل الثاني- مفهوم الجملة وجماليّاتها.

الفصل الثالث- جماليّة التعريف والتنكير.

والصحيح أنّ معالجته مزيجٌ من تبصّر شخصيّ واضح القسمات ومادّة بلاغيّة ولغويّة عربيّة قديمة وإفادات ممّا هو مترجم عن اللغات الغربيّة الحديثة من درس لغويّ ونقديّ. لكنّ القصد إلى الجدّة في التناول بادٍ للعيان، وقد صبغ الدراسة في جملتها بصبغة خاصّة.

وفي المستطاع تسجيل عدد من الانطباعات العامّة في شأن المنهج العمليّ الذي نهجه في عرض مادّته في هذه الفصول:

أ ـ يخصّ مؤلّفُ "في جماليّة الكلمة" المفهومات بعناية كبيرة في تطبيقاته في الدّرس البلاغيّ.

ويبدو هذا جليًّا في عنوان الفصل الأوّل وفي القسمين اللذين جعلهما تحته، كما يبدو في عنوان الفصل الثاني وفي القسم الأوّل من قسميه، وحتّى في الفصل الثالث والقسمين اللذين جعلهما مَدار الحديث فيه.

ويخال المرء أنّ هذا الميل من المؤلّف إلى الانشغال بالمفهومات راجعٌ إلى قصْدٍ تأصيليّ يحكم عقل المؤلّف، ويرمي فيما يبدو إلى إعداد إطار مفهوميّ يجعل مادّة العِلْم أكثر قبولاً عند الدّارسين، وأسهلَ تناولاً، وأقدرَ على التفاعل وإنتاج ما يمكن تسميته "الخبرة النظريّة" أو ما يسمّيه أجدادنا النّظر العقليّ.

ومرجعيّات المؤلّف هنا فهمٌ خاصّ لبعض آي الذكر الحكيم يعوّل عليه كثيرًا في عرض تبصّراته واستنتاجاته، كالذي نجده مثلاً في حديثه عن مفهوم الكلمة واللغة (ص١٥)، ويضيف إليه أحيانًا تبصّرًا مستمدًّا من تاريخ التطوّر الذي أصاب حياة العربيّة، ومن اجتهادات علماء العربيّة في تفسير كثير من نواحي التطوّر الذي أصاب العربيّة. ويتسلّح المؤلّف في تناوله المفهومات الكبرى بجرأة غير مألوفة إلاّ عند العقول النظريّة الكبيرة، وهي جرأةٌ تجعل المتأمّل يتصوّر المؤلّف في صورة من يمشي فوق جُرْف هارٍ. تجد هذا منه وهو يتحدّث مثلاً عن الكلمة من حيث هي وجودٌ وضرورةٌ إنسانيّة، وعن

وظائفها التواصليّة والعمليّة (ص١٥)، وتجده أيضًا عند حديثه عن نشأة اللغة واختلافها بجريانها على الألسنة وتطوّرها في صميم التطوّر الاجتماعيّ والارتقاء الفكريّ إلى أن نشأت اللغات المختلفة (نفسه). ولعلّك واجدٌ شيئًا من هذا الذي نقول في قوله مثلاً: "وكانت الكلمةُ الفطريّة العربيّة في ذلك العصر [الجاهليّ] تواكب متطلّبات التعبير وصيغه في أشكال شتّى، في الوقت الذي حافظت فيه على ذاتيّة خاصّة بها، وجعلت لنفسها نمطًا من التركيب القائم على الاسم مرّةً، والفعل مرّةً أخرى؛ فجمعت بين الذات والحركة، وظلّت تتطوّر من الدّاخل بفعل قوانينها الفاعلة والمؤثّرة، كالاشتقاق والتركيب والانفتاح على اللغات الأخرى.." (ص١٦).

والملاحظ في هذا الميل على جهة العموم أنّ المؤلّف كثيرًا ما يُبْحر بعيدًا عن الشاطئ الذي اختار البقاء إلى جانبه، فتراه يخوض غمار مسائل لم تعرض لها البلاغة التقليديّة، وهي مزيجٌ من مباحث لغويّة ونحويّة ودلاليّة.

ب ـ في تطبيقات المؤلّف أيضًا دمجٌ للتأمّل والإفادة من معطيات المنجز الحديث في الدرس اللغويّ العربيّ والغربيّ، مع إذعان لا ينفكّ يلاحقه لفكرة سَبْق علماء العربيّة علماءَ الغرب المحدثين إلى كثير من الحقائق والآراء. ويأنس المتأمّل أنّ دافعه إلى ذلك بيان قَدْر العقل اللغويّ العربيّ. ومن ذلك مثلاً قوله بعد أن يتحدّث عن تفريق ابن جنّي بين اللغة والكلام والقول: "فابن جنّيّ سبق أصحاب اللسانيّات الحديثة الذين فرّقوا بين اللغة التي تكون استعدادًا للبشر كلّهم؛ بينما يكون للكلام وجهٌ فرديّ واجتماعيّ متفاعلين [كذا] كما قال دوسوسير وتشومسكي" (ص١٨)، ومثل هذا كثير في الدراسة.

ج ـ في حقل التطبيق كذلك يميل المؤلّف إلى تعديل بعض المفهومات القديمة اعتمادًا على معطيات تبدو لأوّل وهلة جديدة، لكنّ لها أصولاً قديمة مبثوثة في أدبيّات الفنّ. ولعلّ المرء واجد ذلك في مثل قوله: "فالباحث حين يتحدّث عن فصاحة الكلمة يتوقف عند الشروط التي وردت عند البلاغيين، ولكنّها شروط غير مطّردة ولا منزّهة عن الغلط. فكلّ كلمةٍ فصيحةٌ في ذاتها بليغةٌ إذا أُحسِن استعمالها في سياقها وقامت بدلالة أو وظيفة لا تقدرُ كلمةٌ أخرى عليها" (ص٤٥).

د ـ بقي المؤلّف في تطبيقاته مشدودًا إلى المنجز الغربيّ في الدرس البلاغيّ والأسلوبيّ، ولم يستطع الانفلات من هيمنته وضغطه، حتّى وهو يتحدّث في قضايا تقع في صميم البحث البلاغيّ العربيّ وتُعدّ من إنجازاته المرموقة. فحين يتحدّث مثلاً عن الذكر والحذف والتقديم والتأخير في المسند إليه و المسند يقول: "وسنوضح ذلك على الترتيب بادئين بالذكر ثمّ الحذف، وبالمسند إليه ثمّ المسند فالمفعول به... لنثبت أنّ البلاغيّين العرب استطاعوا أن يقدّموا نظرات مبدعة في قراءة النصّ البلاغيّ؛ فأدركوا بدقة عجيبة المستويات التركيبيّة والتوزيعيّة للانزياح اللغويّ والبلاغيّ المعروف اليوم" (ص٧٣).

هـ ـ يعيد المؤلّف قدرًا كبيرًا من طبيعة البحث البلاغيّ العربيّ وما فيه من قصور إلى طبيعة الحياة العربيّة والتطوّر الذي شهدته في الأعصر المختلفة. ويبدو في أمثال هذه الصّور من المناقشة أقرب إلى ميدان المؤرّخ للعلم، الملاحِظ لخصائص مفرداته ومكوّناته، المعلّل لنواحي القصور في معطياته. ففي حديثه عن جماليّة أسلوب الحذف مثلاً يقول: "وكأنّي بالبلاغيّين العرب حين يتحدّثون عن هذا الأسلوب وغيره من أساليب البلاغة العربيّة إنّما يناقشون بوعي كامل أسس الخطاب البلاغيّ ومكوّناته والاستعمالات التي ينبغي أن يتّصف بها في أشكالها الحقيقيّة والمجازيّة. وما يؤخذ على آليّة تلك المناقشة أنّها ظلّت مقيّدة بالنظرة الجزئيّة، ولم تصل إلى الشمول والإحاطة في إيجاد نظرة بلاغيّة كاملة. ويمكن أن نعزو هذا كلّه إلى طبيعة التصوّر البلاغيّ والنقديّ واللغويّ لديهم، وإلى طبيعة

الواقع الحضاريّ والثقافيّ الذي عاشوا فيه (ص٨٣).

و ـ في مناقشة الجماليّة التعبيريّة يعوّل مؤلّف "في جماليّة الكلمة" على مقبوسات من إمام التفكير البلاغيّ عند العرب الشيخ عبد القاهر الجرجانيّ (تـ٤٧١هـ). ومعلومٌ أنّ منجز عبد القاهر، في كتابه دلائل الإعجاز خاصّة، قادرٌ على مدّ طلاّب البحث في البلاغة العربيّة بمادّة غاية في الدّقة والإحكام والعمق. ولا غرابة في أن ييمّم المؤلّف شطره وهو يتحدّث عن الجماليّة التعبيريّة في الكلمة والكلام. ولا غرابة كذلك في أن يحذو حذوه في اعتداد الجماليّة التعبيريّة القرآنيّة نموذجَ الكمال في البيان الذي أدّته العربيّة. ولعلّه مأذون لنا هنا أن نجتهد فنقول إنّ عبد القاهر حين عنون كتابه المهم بـ"دلائل الإعجاز"، شاء أن يتحدّث عن ذروة الجمال الأدائيّ في العربيّة؛ وسواءٌ بعدئذٍ أن تقول "دلائل الإعجاز" وأن تقول "آيات الكلام الأبلغ". ولم يكن د.حسين جمعة بعيدًا عن هذا في دراسته التي نحن في صددها، بل ظلّ يكرّر فكرة السّبْق المعجز للكلمة والكلام القرآنيّين في تضاعيف هذه الدراسة، ويقتبس الأمثلة القرآنيّة كلّما سنحت له الفرصة. لا، بل في مقدور المرء أن يمضي أبعد من هذا، ليقول إنّ الأمثلة التطبيقيّة لجماليّة الكلمة والكلام في دراسة حسين جمعة الأولى في مجال البحث البلاغيّ تنتمي جميعًا إلى نوع البحث المقدّم في "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر، وهو البحث الذي تبلور فيما بعد فيما عرف في التأليف البلاغيّ العربيّ بـ"علم المعاني".

على أنّ ثمّة مصدرًا غزيرًا آخر ينتمي إلى الجماليّة التعبيريّة القرآنيّة، عوّل عليه حسين جمعة كثيرًا. وذلكم هو عمل الزمخشريّ الرائع في التفسير المسمّى: "الكشّاف عن حقائق غوامض التنـزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل". وكثيرًا ما كان يستقي من هذا المعين ما كان يرى فيه كَشْفًا في الجماليّة الأدبيّة العربيّة. ولعلّه مفيدٌ هنا أن نقدّم مثالاً لهذا الذي نقول. والمثالُ هو تعليق الزمخشريّ على قوله تعالى على لسان يعقوب عليه السلام دافعًا زعم أبنائه أنّ الذئب أكل ابنه يوسف عليه السلام: "قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمرًا فصبرٌ جميلٌ واللهُ المستعان على ما تصفون" (يوسف / الآية ١٨)، وذلك إذ يقول المفسّر البلاغيّ: "فصبْرٌ جميلٌ: خبرٌ أو مبتدأٌ؛ لكونه موصوفًا، أي: فأمري صبرٌ جميلٌ، أو: فصبرٌ جميلٌ أمثلُ... والصبر الجميل جاء في الحديث المرفوع "أنّه الذي لا شكوى فيه إلى الخلق" ألا ترى إلى قوله: "إنّما أشكو بثّي وحزني إلى الله"، وقيل: لا أعايشكم على كآبة الوجه، بل أكون لكم كما كنتُ. وقيل: سقط حاجبا يعقوب على عينيه فكان يرفعهما بعصابة، فقيل له: ما هذا؟- فقال: طولُ الزمان وكثرة الأحزان: فأوحى الله تعالى إليه: يا يعقوب، أتشكوني؟- قال: يا ربُّ، خطيئةٌ فاغفرها لي..." (الكشّاف، نشرة دار الكتاب العربيّ، ج٢ ص٤٥١).

وقد اقتبس المؤلّف هذا القول وهو يتحدّث عن جماليّة حذف المسند إليه لغرض تكثير الفائدة (في جماليّة الكلمة، ص٩٣-٩٤)، كما اعتمد في هذا الموضع نفسه على أقوال القدامى في غرض "تكثير الفائدة" (نفسه، ص٩٤). ومختصر القول أنّ مقبوسات المؤلّف من كشّاف الزمخشريّ مما تلحظه العينُ كثيرًا في هذه الدراسة، وممّا يحتفي به المؤلّف ويطرب لإيراده والتدليل به على مقاصده.

ز ـ تبدو شخصيّة المؤلّف واضحة جدًّا في الأصول النظريّة وفي المعالجة العمليّة؛ وبرغم إذعانه لسلطان علماء البلاغة العربيّة القدامى وإيمانه بالقيمة الكبيرة لكثير ممّا أتوا به يميل أحيانًا إلى رفض ما قرّروه، ويعمد أحيانًا إلى ترجيح واحد من رأيين ذهبوا إليهما في قضيّة من القضايا. ففي سياق حديثه عن حذف المسند لغرض تكثير الفائدة مثلاً نجده يقول: "وذهب جملةٌ من اللغويّين والبلاغيّين إلى أنّه يجوز أن يكون حذف المسند مقبولاً

في قوله تعالى: "فصبرٌ جميل" (يوسف/ الآية ١٨) أي: صبرٌ جميلٌ أمثلُ من غيره وأجملُ منه؛ ومثله قوله تعالى: "قل لا تُقسموا طاعةٌ معروفةٌ.." (النور/ الآية٥٣) فالتقدير: طاعةٌ معروفةٌ أمثلُ لكم من هذه الأيمان الكاذبة". ويترجّح لدينا حذف المسند إليه في هذه المواضع وفي كلّ ما ذهب إليه النحاةُ من جواز حذف المبتدأ أو الخبر (المسند إليه أو المسند)؛ لأنّ المسند أكملُ للفائدة وأصدقُ في ذلك شهادةً وأدلُّ دلالةً" (في جماليّة الكلمة، ص١٠١-١٠٢). ويعتمد المؤلّف في ترجيحه هذا فهمًا خاصًّا لبعض مقولات لعبد القاهر الجرجانيّ.

والحقيقة أنّ الترجيح هنا محتاجٌ إلى مرجّحات لا بدّ من لحظها في طبيعة الموقف نفسه وفي مراد القائل، وقد أبلى النحاة القدامى بلاءً حسنًا في مواقف مشابهة لهذا الموقف. وأيًّا كانت الوجهة الصحيحة، يظلّ لدينا انطباعٌ غالبٌ مؤسّسٌ على أنّ تأمّلات الأجداد تستحقّ قدرًا من الثقة لا بدّ من إيلائها إيّاه. وكأنّ الزمخشريّ نفسه كان يؤشّر إلى ذلك حين سمّى أثره "الكشّاف عن حقائق غوامض التنـزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل".

وينتمي إلى وضوح شخصيّة المؤلّف في دراسته أيضًا إيثاره مفهومًا جماليًّا بلاغيًّا خاصًّا به على مفهومٍ أخذ به البلاغيّون القدامى. ومن ذلك مثلاً ما جاء في سياق حديثه عن حذف المفعول به، إذ نجده في الغرض السابع من أغراض حذفه يقول: "العزوف عن ذكر المفعول به، وقد ذكره البلاغيّون تحت عنوان: "استهجان ذكر المفعول به"، وآثرنا ما أثبتناه لشموليّته". فقد يعزف المتكلّم عن ذكر المفعول به لأمرٍ ما، فيحذفه وتدلّ القرينة السياقيّة عليه غالبًا، ومن ذلك قولُ الشاعر البحتريّ:

من غادةٍ منعتْ، وتمنع، نَيْلها

فلو انّها بذلتْ لنا لم تبذلِ

فقد وقّر البحتريّ لبيته هذا عناصر الجمال اللفظيّ حين أمعن في العزوف عن ذكر ما تبذله تلك الغادة؛ فحذف المفعول به، ممّا أكسب الكلام حسنًا وبهاء" (نفسه، ص١٠٦- ١٠٧).

على أنّ ما نسوقه هنا لا يتعدّى المثال والنموذج، ولو شئنا تتبّعًا متقصّيًا لعناصر القضيّة لاستلزم ذلك حيّزًا أوسع من الحيّز المتاح لنا هنا.

ثالثًا– ما يمكن عدُّه إضافةً من المؤلّف:

كان في حساب مؤلّف "في جماليّة الكلمة" قصدٌ واضحُ المعالم إلى رفد فضاء الدّرس البلاغيّ بأبعادٍ نظريّة بعيدة المدى في مجال الجماليّة التعبيريّة العربيّة خاصّة. وقد مضى بعيدًا في هذه الوجهة، ووجد بين علماء البلاغة العرب من يعوّل على منجزه في تأييد هذا القصد.

ومن مجالي الإضافة في عمله هذه المقارنة بين المقولات البلاغيّة العربيّة ونظيراتها في الغرب. وكان دافعه إلى ذلك إبراز قيمة التبصّرات العربيّة الإسلاميّة في مجال التعبير الفنّي في القرآن الكريم وفي كلام العرب. وليس عصيًّا على المتأمّل لعمل الباحث أن يتبيّن حرصه على ما سمّاه "الدرس البلاغيّ الجديد"، كما بيّنا فيما تقدّم.

وممّا يُحسب للمؤلّف أيضًا دعوته الملحّة إلى معاودة دَرْس أساليب التعبير في القرآن الكريم وفي كلام العرب الأَبْيَناء؛ ابتغاء اكتشاف جماليّات جديدة تضاعف ثقة العرب بجمال لغتهم. وفي العقل الواعي للمؤلّف أنّ العربيّ المتأزّم المنهزم لا يقيم وزنًا كبيرًا للغته، ولا يلتفت كثيرًا إلى ما حققه أبناؤها من منجز دَرْسيّ لغويّ بلاغيّ أيًّا كان حظّه من القوّة والتفوّق. ومن هذه الوجهة فيما يبدو، كنتَ تراه محتشدًا أيّما احتشاد للبرهنة على

تفوّق المعطى الدّرسيّ العربيّ القديم.

وممّا يُعدّ منهجيّةً خاصّةً بالمؤلّف تقريبًا هذا الاحتفاءُ بالمفهومات في مطالع الفصول والأقسام. وقد تقدّم لنا تعليق على ذلك بيّنّا فيه أنّ المؤلّف كان يقصد من ذلك إلى إعداد إطار مفهوميّ يجعل مادّة العلم أكثر قبولاً عند الدّارسين، وأسهلَ تناولاً، وأقدر على إحداث التفاعل بإنتاج ما يُسمّى النظر العقليّ في قضايا الجماليّة اللغويّة. وطبيعيّ هنا أنّ عقل المؤلّف كان يعمل عند مستوى الكلّيات، وهو لا يدع ذلك إلاّ عندما ينتقل إلى الجزئيّات في تعيّناتها الفرديّة.

يخصّ المؤلّفَ أيضًا ما أسلفنا الإشارة إليه من فهم خاصّ لبعض آي الذكر الحكيم. وهو فهم أسّس عليه كثيرًا من مقولاته النظريّة، وخال أنّه كشوفٌ خاصّة في الجماليّة البلاغيّة. وههنا في مستطاع المرء أن يقول: إنّ د. حسين جمعة يؤسّس لفهم إسلاميّ قرآنيّ للبلاغة العربيّة. وقد يختلف كثيرون في هذا الشّأن، لكن يحالفه أنّه ممّن شاؤوا إعمال آلة الإدراك في الكتاب الإلهي، الذي نحسب أنّه منجم لكنوز مدهشة لمن ألقى السمع وأنصت إلى نبض الآي ليستبين ما وراء الظاهر من الكلام.

وخاصٌّ به كذلك ما عمد إليه من تعديل بعض المفهومات التي ركن إليها علماءُ البلاغة القدماء. وليس في متناول المتأمّل أن يمشي في ركابه دائمًا ويسير معه حيث يسير؛ إذ لا يأذن الحيّز المتاح هنا لكثير من المتابعة والاستقصاء.

وربّما يُحسَب إضافةً لمؤلّف "في جماليّة الكلمة" أيضًا ربطُه تطوّر الدّرس البلاغيّ العربيّ بتطوّر الحياة العربيّة وآفاق الإنجاز الفكريّ الذي حققه أبناء الأمّة مدفوعين بدوافع مختلفة.

والأمر الذي نجد لزامًا أن يكون القارئ على ذُكْرٍ منه، أنّ ما يمكن قولُه في شأن هذه الدّراسة أكثرُ ممّا قيل بكثير، لكنّنا ألزمنا أنفسنا منذ البدء بأن لا يتجاوز عملُنا تأمّلات في المقاصد العامّة التي وجّهت جهد المؤلّف وحدّدت مادّة بحثه، ولسنا نخال مجتهدًا جادًّا إلاّ مصيبًا في شيء ومخطئًا في آخر، والله سبحانه هو الممدُّ بكلّ الخير والصلاح.

q q

تعدد الأصوات وتقاطعها في قصيدة (بالقدس أقسم)

د. عبد الكريم حسين

هل في القصيدة أصواتٌ سوى صوت الشاعر؟ وهل صوت الشاعر منفرد لا تدخله أصداء الرسالة العربية قائمة بالقرآن؟ أو أصوات الشعراء الآخرين الذين مر بهم قارئاً، أو سامعاً، أو دارساً؟ وهل يبقى صدى المقروء في نص القارئ؟ أليس الشاعر حريصاً على وحدانية سلطانه في بناء القصيدة؟ وهل يملك الشاعر فضاء القصيدة إذا كان يملك مادة بنائها؟ وهل يعيب الشاعر المقتدر أن يشف نصه عن نصوصٍ تقدمته أو عاصرته ببعض معاني المعاصرة؟ أليس في ذلك كشف عن بعض رصيده الثقافي؟ وإن لم تقبل تعدد الأصوات فلِمَ لا تقبل تقاطعها كما تتقاطع المسارات في الفراغ؟ وهل تختلف فكرة تعدد الأصوات في النص عن فكرة انفتاح القصيدة على نصوصٍ أخرى كالقرآن والأمثال، وصور الشعراء الآخرين؟ وهل تبدأ الدراسة بعنوان القصيدة وعلاقته بمفاصلها؟

نص القصيدة:

الدراسة توجب إحضار النص ليكون الكلام قائماً على الموجود، والنص موجود في العدد نفسه، والدعوة مفتوحة للمتلقي الكريم لقراءة النص ـ على طوله ـ لتكون الدراسة واضحة لمن عاش بعضاً من فضاء النص، وذلك مبني على اجتلاب محل الشاهد فيها، مع استحضار النص بطوله في الذهن ليكون الكلام مشتقاً من تربة النص ومتجهاً إلى فضائه، وباحثاً عن علاقة ما بالنص وتعدد الأصوات وتقاطعها في سياق معاونة الشاعر على أداء فكرته، بل إن شئت دقة قلت: إن تلك الأصوات تؤلف جزءاً من صوت الشاعر، فصوته مؤلف من بنى ثقافية ومعرفته، فتلك الأصوات لم تفنَ، ولم تتلاشَ، فهي أصوات استحضرت في لغة النص لا في لغتها القرآنية، ولا الشعرية، بل كانت جزءاً من بنية القصيدة ولغتها، وجلبت لمقاصد شتى يبتغيها النص

عنوان القصيدة:

عنوان القصيدة (بالقدس أقسم..) للشاعر د. رضا رجب، مؤلفة من ستة مقاطع، واستراح دون إنجاز المقطع السابع، ليؤكد فكرة المشابهة بين التخلق الفني للقصيدة وسفر التكوين أو الخلق الرباني للكون، والحديث عن القدس يوجب التعلق الباطن بالرؤى التوحيدية؛ لأن الشرائع اختلفت في أشياء كثيرة، لكنها اتفقت على قداسة القدس، والقدس موضوع القصيدة وتربتها وجراحها وهمها، ومغتسل الشاعر، ومطهرة له من الجراح.

وفي كل من العنوان والأقسام ضربٌ من الاختيار الإبداعي الدال على صاحبه؛ لأن المبدع في إبداعه يتخير عنوان قصيدته ليدل

على لبِّها في قصدها، ويتخير مفاصلها ليدل على عقله، وتتجلى خطاه الإبداعية بترتيبها على هذا النحو أو ذاك، على نظام تفكيره الإبداعي، وله حرية اختيار مطالع المقاطع، ومفاصلها التي يلتقي فيها المقدم بالمتأخر، ويخرج بها الشاعر من مقطع إلى مقطع آخر كما يخرج من قافية البيت المتقدم إلى مطلع بيت جديد.

ففي هذا التمهيد طريقان أحدهما يصل إلى العنوان، ويبحث عن روابطه بالنص، وتثبيت تلك العلاقة الكلية بالأقسام، كشفاً عن العروق الرابطة بين العنوان والنص والآخر يبحث عن العلاقة بين كل قسم بقرين في بنيان النص الشعري، وتترك الروابط الخفية الانفعالية والعقلية لدارس آخر يتلبث بها ملياً.

أما العنوان فقد جاء على طريقة القسم بالقدس، مؤخراً الفعل (أقسم) ومقدماً الجار والمجرور (بالقدس) على الفعل (أقسم) لتعلق النفس بالقدس، ولشدة سطوتها على بؤرة الإبداع، وسطوعها في النفس والنص معاً، والخوف عليها كما تنطق القصيدة في عروق معانيها، وتصميم مبانيها، وقد وافق ترتيبها في النفس على هذا النحو:

بالقدس أقسم.. بالوحي الذي نزلا

بألف جرح بقلبي سال واعتملا

وزن الشعر (بالقدس أقْ) مستفعلن (سمُ بال) (فعلن) فيكون العنوان جاء بالتفعيلة الأولى، وبعضاً من الثانية، فتم معنى العنوان نحواً (أقسم بالقدس) وبالتوكيد استقام نحواً ووزناً، ولعله ترك بعض التفعيلة الثانية (فعلن) محذوفة الثاني كالذي حُذِفَ سياسةً من القدس، وترك جزءاً من وزن التفعيلة ليدل على أن النهايات غير معلومة لكنها متعلقة بالنص، ليوافق نقص المبنى (فاعلن) نقصاً في المعنى متصلاً بالقدس المدينة أرضاً وإنساناً وأحوالاً.

فجعل عنوان القصيدة مشتقاً من أول تركيب في بيتها الأول، فأشار إلى نصه ببعضه، على طريقة القرآن في تسمية العرب السورة بشيء ذكر فيها، إن كانت تسميات السور توفيق رباني، وليست توفيقاً، وهو في الحالين جعل تسمية نصه تقليداً لأشرف النصوص عند العرب، وأعلاها، فهل في فعله هذا ضرب من ترشيح نصه للعلو على غيره من النصوص في بابه؟ وهل يرجح هذه الجهة تقاطع نصه بأصوات أخرى؟ وهل إذا تقاطعت الأصوات في نقطة أو أكثر تكافأت في قيمها الفنية؟ وهل في ذلك مجانسة بين الصوت في النص وخارجه؟ أليست الأصوات القوية بطاقتها التأثيرية، العالية بصيغها البلاغية والإبلاغية، تفضح النص الضعيف إذا جاءت في سياقه؟!! لكن الأصوات نفسها هل تأتي صريحة عند استدعائها أو أنها تلمح لمحاً في القول الشعري المضيف؟!

بدأ بالقسم، والقسم إنشاء في جملة القسم دائماً، ولا يشترط ذلك في جملة جواب القسم، فهل كان القسم الذي لا يحتمل التكذيب أو التصديق في نفسه بوابة يفتتح به القصيدة، ويفتتح به مقاطعها جلها أو كلها؟ فيكون ذلك برتبة الترجيع النفسي في كل قسم من القصيدة، فيطول النفس الشعري أو يقصر، وفق استطالة النفس، وامتداد النَّفَس في مسارب القصيدة، وإخراجها بالوزن والقافية من عتمة النفس إلى إضاءة الحس؟ فهل كانت القصيدة مجموعة من القصائد التقت في الموضوع (القدس) والوزن (البسيط) وروي اللام المنصوبة المشبعة فتحتها ألفاً أو حرف الألف أصلاً في بعضها، وفي الألف والفتحة بعضه باب لإخراج النَّفَس المكبوت بانفتاح الحلق زمناً طويلاً أو متوسطاً، فكأن النفس ضاغطة من الداخل بانفجار نحو الخارج لا يكاد يوقفه شيء.. فهل هذه المقاطع كتبت في أوقات مختلفات وأحوال متقاربات، فجمعهن على أنهن قصيدة واحدة؟ وهل يأتي باحث يفصل بين نسج النصوص وفق الأوقات،

والأحوال، وطبيعة النسج الشعري في كل مقطع تفصح عن ارتباطه العضوي بالمقطع الآخر من جهة ما من هذه الجهات، وبعنوان القصيدة من جهة أخرى، وبكينونة القصيدة الافتراضية، وملاحظة طوابع النصوص الكلية أو الفرعية مقرونة بأحوال الشاعر الإبداعية والسياق الخارجي المحيط بدوافع الإبداع الداخلية وحوافزه الخارجية؟

العنوان قسمٌ، ومطلع القصيدة قسم، والعنوان من جنس القصيدة على اجتراء شلو من التفعيلة الثانية، والمجانسة بين العنوان ومطلع القصيدة ثابتة إما بأخذ العنوان من البيت الأول، وإما بتكرار العنوان في البيت الأول، وفي التكرار زيادة توكيد، وفضل تعبيد لولوج العنوان في بنية النص، فهل المقطع الثاني من جنس بداية المقطع الأول؟ جاء مطلع المقطع الثاني بقوله:

القدس.. أيّ رمادٍ استعيد به

وجهي الذي مات أو قلبي الذي رحلا

كانت القدس مدخولاً عليها بباء القسم، فصارت حائرة بين النداء (يا أيتها القدس.. أي رماد) ليتجاوز النداء المقدر والاستفهام الإنكاري، فيكون الشاعر قد انتقل بالقدس من القسم إلى مناداتها من غير أداة نداء، ولا توسل لمناداة المحلى بأل.. ولعله ذكر القدس على أنها مبتدأ أو خبر على جهة الجملة الخبرية، فوضع نقاطا تاركاً للمتلقي تقدير الجملة، كأن يقال تقدير قوله: القدس أي القدس حبيبتي أو القدس جريحة أو القدس أسيرة، أو ما أشبه ذلك. فإن صح التقدير بالنداء، فذاك يجعل الشاعر مستمراً في باب الإنشاء، وإن كانت الجملة الأولى خبرية (القدس..) فإن الجملة التالية (أي رمادٍ؟) استفهام، والاستفهام والقسم والنداء من باب الإنشاء، فهل كان ذلك استعادة لمفتاح التجربة الإبداعية لإعادة القول في الموضوع من جديد؟ أو كان موجةً أخرى مرتدة من نهاية المقطع الأول (١ ـ ٤) إلى المنبع لإخراج مادة التجربة من النفس بغية التطهر من الكبت المستكن في أعماق النفس المبدعة فكانت تلك العودة بالمقطع الثاني وأبياته (٥ ـ ١٤) فهذه عشرة أبيات، فاغترف بهذه العودة ما يعدل الأولى مرتين ونصف، فازدادت القريحة اتقاداً، فأراد معاودة المنبع بالمقطع الثالث، ومهارشة بؤرة الإبداع وتحريضها لتجود عليه بالشعر أكثر مما جادت، فكانت أبياته في المقطع الثالث تبدأ بقوله:

يا قبلتي.. يا تفاصيل القبيلة.. يا

عواصفا فوق جرحي تطبع القبلا

فأوله النداء، والنداء بعض من الإنشاء بيد أنه يحمل توجهاً نحو المخاطب، ومخاطبته كما لو كان حياً عاقلاً، يعقل ما يسمع، ويجيب عما يسأل، وتنبيهٌ بالنداء للقبلة الأولى أرضاً وإنساناً. والمنادى القبلة مضافة إلى ياء المتكلم الشعري (يا قبلتي) ووُضِعَ بعدها نقطتان للدلالة على أنه ذكر الاسم وأراد الموصوف (الأولى) ذلك أن القدس كانت القبلة الأولى للمسلمين قبل مكة المكرمة.

وينبغي إدراك أن في النقطتين إشارة إلى كلام محذوف تُركَ لمتلقي القصيدة اختيارُهُ ووضعه في ذهنه لا في شعر الشاعر، ليكون المتلقي شريكاً في وعي القصيدة، وتلوين بنائها، فاكتمل الوزن وافتقر المعنى افتقاراً مبناه الفنُّ والعلم إلى تقدير يحضر في النفس لا في النص اقتضاء لمفهوم أن البلاغة الإيجاز، وهي حال تقابل حذف بعض التفعيلة الثانية في وزن العنوان: (بالقدس أقسم). فتشاكل مطلع القسم الثاني بالعنوان، فنادى القدس بالقبلة، فكان ذلك إضاءة تضيء القدس التي قدِّرتْ جملتها خبرية من جهة وإنشائية من جهة أخرى، ولمعت ببرقها تناغي القسم بالقدس، فالقدس محل التعظيم في العنوان والمقطع الأول، والقدس محل النداء أي (منادى) في المقاطع الثاني والثالث، لقلق

أحوالها ومصيرها كما في تجاويف القصيدة ومساربها الداخلية.

وكانت أبيات هذا المقطع (١٥ ـ ٥٠) تؤلف المقطع الكبير في القصيدة، ولعله يؤلف جسم القصيدة، ويستطيع المرء لو أراد حذف بقية المقاطع والاستغناء به لكان ذلك موفقاً، وما اختل المعنى الداخلي للمقطع، ولو خسرت القصيدة جزءاً من رؤيتها.

وهذا من مزايا القصيدة العربية الأصيلة، ذلك أن أبياتها كأبناء القبيلة لكل واحد شخصيته، ولكل شيتهُ أو وسمهُ النفسي أو العقلي الذي يشارك فيه أبناء القبيلة، فإذا غاب أو قتل بقيت القبيلة في ظاهر أمرها لم تتأثر في كتلتها الخارجية، لكنها متأثرة في طاقتها النفسية، وقدرتها الحركية بمقدار طاقة الفقيد وقدرته التي كانت رافداً من روافد طاقة القبيلة. فوحدة القصيدة في حميتها (طاقتها الفاعلة كموناً وحركة) وإن شئت لغة العلم في مجالها المؤثر (قوة الجذب والنبذ) وهي قد تتناقص بمقدار لا يشعر به من لا يدرس الطاقة الداخلية وفضاءها الخارجي، وهو أمر يصعب البرهان عليه بالدقة والتفصيل، وحسب الدارس أن يفتح الباب للباحثين القادرين على ذلك من قريب.

فحذف المقاطع المحيطة بالمقطع الثالث، وهو أوسطها يجعل تلك المقاطع برتبة الأحواش التي تحيط بالقدس نفسها، وبلب القصيدة، فهي خطوط دفاع قد تسقط وتنكشف بؤرة القصيدة لكنها قوية بعدد أبياتها ظاهرياً، وببناها الفنية، ومعمارها الفكري، وخسارتها في محيطها لا تعني سقوطها المؤكد، فالكينونة أبدية، لعلها تتحول إلى قميص لغير أهلها مؤقتاً على طريقة (ثوب العارية لا يدوم).

وابتدأ المقطع الرابع (٥١ ـ ٥٩) بانفتاح قصيدته على معلقة الأعشى(١) (ودع هريرة إن الركب مرتحل) بقوله:

"ودِّعْ هريرة" وَدِّعها على عجل
فقد تجاوز هذا المأزق العَجَلا

فهريرة هنا هي القدس عاصمة فلسطين، وذكر الشاعر فلسطين وأراد القدس بقوله:

واترك فلسطين في قلبي.. وقد تعبت
روح تقمّصت التعليل والعللا

وفي قوله هذا ملل وتذكر ممن يلتفتون دائماً إلى الأمراض والمصائب الحاضرة أو الغائبة، ويسوغون ذلك، ويبحثون في بوابات الجدل، والقدس على وشك الزوال والخلاص من طابعها الحضاري العربي إنساناً وعمراناً.

وهذا المقطع من مقاطع القصيدة المهمة، فقد سمَّى ما عليه القدس مأزقاً تاريخياً، وحقه أن يكون مستنقعاً تاريخياً يرصد الإطار التاريخي للأزمة فتكاد تسمع أصوات المتجادلين بالكلمة (الصوفية والاعتزال) التنازل بين فئتين واحدة تقول بالقلب (الوجد والشوق والكرامات والخيالات...) وأخرى تغفل ذلك، وتأخذ بالعقل، وتتقيد بحدوده، وتأبى ما وراء ذلك، فمن يجمع هاتين الأمتين على حد وسط، واحدة تسقط التدبير والعقل والتنوير، وأخرى تسقط الأشواق والكرامات والخيالات وتأخذ بالعقل والتدبير وتسقط ما سوى ذلك.. وأمة حارب بعضها بعضاً في صفين (أنصار علي ـ رضي الله عنه ـ حارب بعضهم بعضاً) وفي الجمل (أصحاب محمد r حارب بعضهم بعضاً) فمازالت أصوات السيوف وقراع الكتائب تسمع في فضاء القصيدة وجعل هذه الأمة مطيعة لراعيها (الأمير والحاكم) فيسوقها حيث يشاء، وهي كالأغنام تَردُ المهالك، ولا تفكر ولا تدبر، فحسبها صوته وخطابه ليكفها عن القدس أو يرسلها إلى تحريرها لو كانت قادرة، ورعاة التاريخ حاضرون في إثارة عفن التاريخ، ومواد الفرقة، وتجهيز أسبابها، ودهماء الناس مازالوا يردون المهالك كما يرى الشاعر على

طريقة جهلاء البادية، كما في قوله:

وكلّما جاء "سعدٌ" ساقنا إبلا

وراح يوردنا المأساة مشتملا

فاستحضر حكاية من تراثنا العربي ومثلاً من أمثال العرب ليكون خطابه مجانساً أحوال العرب في تمثلها بالأمثال(٢)، وتسليها بحكاياتها، ففي بيته هذا إشارة إلى حكاية سعد والإبل الواردة بقولهم:

((هذا سَعْد بن زيد مَنَاة أخو مالك بن زيد مَنَاة الذي يُقَال له: آبل من مالك، ومالك هذا هو سبط تميم بن مرة وكان يحمق إلا أنه كان آبل زمانه ثم إنه تزوج، وبنى بامرأته، فأورد الإبل أخوه سعد، ولم يحسن القيام عليها والرفق بها فقال مالك:

أوْرَدَهَا سَعْدٌ مُشْتَمِلْ

مَا هكَذا يا سعدُ تُورَدُ الإبلُ

فجهلٌ بسقاية الإبل، وحمق في تناوش القضايا الكبرى، وعدم مبالاة بالحال، وتراخ في الأفعال. ففي هذا المقطع يَرُدُّ مأساة القدس إلى تفرق العرب تاريخياً، وإلى أمرائهم وشعوبهم التي ترد المآسي من غير تفكر ولا تفكير. فهذا المقطع مربوط بالقدس المحبوبة كحب هريرة، وهريرة جارية الأعشى، كما أن القدس صارت قميصاً يلبسه من يلبسه على شاكلته ومنهاجه.

وفي المقطع الخامس (٦٠ ـ ٦٦) ينسحب الشاعر من تجارة التجار التاريخيين بالقدس، ويود الخلاص من إذعان الإبل، ومن جدل المتجادلين في تاريخنا، ويريد بالأيام أن تغير طباعها، فتعيد إليه أيام شعارات التحرير والتنوير والتغيير، لتعود إليه الأماني بتحرير فلسطين.. إنه مُدهشٌ من ألغاز الحياة، ومن كذب الكاذبين، وتثور فيه دوامة التساؤل الإنكاري مستحضراً في الظل صوت نزار قباني، وهو يقول:

((جُلُودنا مَيِّتَةُ الإحساسْ

أرواحُنا تَشكُو منَ الإفلاسْ

أيَّامُنا تدورُ بينَ الزَّار..

والشَّطرَنْج..

والنُّعاسْ

هل نحنُ خيرُ أُمَّةٍ قدْ أخرجَتْ للنَّاسْ؟؟))

(٣)

والتساؤل مبناه التشكيك، وحقيقته النفي، ذلك أن حاضر الأمة المتخلف ينفي المصداقية عن ماضيها، وهو يرى أن الصمت يقتل الصامتين كبتاً، وصبراً على فصول المسرحية.

ثم يختم بالجزء السادس بناء القدس بإضافة المدينة إلى القدس، فتأخذ القدس من المدينة مدينتها، وتأخذ المدينة من القدس قداستها، بحكم التضايف بين المضاف والمضاف إليه، ويرجو مدينة القدس أن تمر على رقبته ببرق الرؤى والأحلام المطرودة، ويعود إلى التمني بطلب المحال (ولو أرى لصلاح الدين من أثر) على ما في صلاح الدين من تورية مترددة بين شخصية البطل التاريخي، وإصلاح أمر الدين في النفوس، لكن جواب الشرط غير الجازم كان موارباً، إذ كان المتوقع أن يقتفي أثر البطل صلاح الدين ليكون من جنده في تحرير فلسطين، فإذا به يقول: (لجئت مستصرخاً آبائي الأولا) ولا ندري أين كان يقف آباؤه؟ وإلى أي معسكر ينتمون؟ أكانوا جنداً من جنود صلاح الدين؟ أكانوا في الصف الآخر يقاتلون؟ أكانوا على سطوح بيوتهم يتفرجون؟ والمعنى نفسه يقطن في صدر الشاعر، ولو كان سياق النص يجعلهم إلى صلاح الدين ينتمون، فذلك فن المراوغة والإدهاش، وإحداث الصدمة بالتعبير الشعري المراوغ.

ويختم القصيدة بتمثيل حاله بحال من

شرب السم القاتل بيد أنه كان بريئاً جداً فلم يتهم أحداً بقتله، فدفن أغنيته في دموع الأطفال ذوي البراءة، فترك أغنيته حلماً يكبر مع الأطفال، وهل سيسمح التخلف العربي لهذه الأغنية الدفينة في دموع الأطفال أن تعود إلى الحياة أو تكبر؟!!! فمن أسهل الأشياء سب المتخاذلين من السابقين، وتحويل ركام الفساد والتقصير ليكون دمعاً في عيون أطفالنا، ودماً نازفاً في أبدانهم، إن استطاعوا النهوض بعد أن تحولت عيونهم إلى مقابر، فهل صاروا جزءاً من المقابر؟ وإذا كانوا رموزاً للمستقبل فهل سينهضون بالتخلف العربي كله؟!!.

مما تقدم يتبين شدة ارتباط عنوان القصيدة ببنائها أو أجزائها، وتتبين تلك الصفة الإرجاعية التي تعاود الشاعر ساعة بعد ساعة إلى خطاه الأول؛ فقد عاد إلى القدس ست مرات، ولم تشتف نفسه مما فيها، واستعان بأصوات أخرى من الشعر والأمثال، والقرآن، إضافة إلى صوت الواقع الملم بالقدس والمحيط بها، والشعور بكبت المشاعر لقوله على لسان أولي الأمر: (اقتلوا بالصمت من سألا) ودعك من إطار الجملة المجعول وقاية لها فقد كانت تقية ومراوغة، وكان ذلك الصمت محيطاً بكلام الشاعر وطرق تعبيره، وطول نصه، وكثرة تفسيره، فما تلك الأصوات التي استعان بها.

الأصوات القرآنية وتقاطعها بغيرها:

تعددت الأصوات في هذا النص الشعري؛ فقد عرضت في النص أصوات منها أصداء قرآنية، وأخرى شعرية، وثالثة تاريخية، ورابعة... إلخ عانقها قول الشاعر، فكانت زينة لقوله، وقوة لمعانيه، وملمحاً من ملامح مبانيه، فمن الأصداء القرآنية في البيت الأول قوله: (بالقدس أقسم.. بالوحي الذي نزلا/ بألف جرح بقلبي سال واعتملا) قوله بالوحي استحضار لصوت القرآن في قوله: **(**سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير**)**(٤).

فهو يقسم بالقدس، وبالوحي الذي جاء بتوكيد قدسية القدس، وبدماء الحروف التي أصابت قلبه، القديم منها؛ وقد ملئ قيحاً، والجديد النازف سيلاً.. وتنوع القسم في المطلع فأقسم بالقدس وبالوحي وبالياسمين، وبالشمس وبالدرب لكن موضوع القسم تائه، ولا يقنعنا أنه أقسم على تبلل حروفه بالدم؛ لأن ذلك تفصيل لقوله: بألف جرح.. وكل هذا حلف بغير الله، والشاعر يقسم على طريقة القرآن في القسم من غير التفات إلى قول الرسول r: [من كان حالفاً فليحلف بالله أو ليصمت](٥).

فلله أن يحلف بما شاء، إذ أقسم الحق بالشمس في قوله: **(**والشمس وضحاها**)**(٦). ولعل الشاعر يريد مراكب اللغة القرآنية، من غير مراعاةٍ، ولعله أراد الاقتداء بشعراء الصوفية وغيرهم ممن سبقوه كما سيأتي في أصوات الشعراء، وربما ظن أن ما عنده جزءٌ من مقاصد الرسالة ومرماها.

والحلف في القرآن خاضع لمقاصد القرآن والسور والسياق، ولكل ذلك مخرج من تقدير لفظ الرب بين حرف القسم والمقسم به، فقوله: **(**والتين والزيتون**)**(٧) أي: ورب التين ورب الزيتون. فصوت القرآن يقاطع صوت الشاعر في الإشارة إلى القرآن بالوحي إجمالاً، وإلى آية الإسراء بياناً بقوله: (بالدَّرب من بدء إسراء النبيِّ.. إلى..) أي إلى المسجد الأقصى، وذكر المسجد الأقصى وأراد بلاد الشام المباركة كلها. واستولى على نفسه التعبير بالقسم جارياً على نمط القسم القرآني، وليلتمس النقاد من أهل اللغة له عذراً بتقدير المحذوف أو لا يلتمسوا، فإنه قد قال قولته، والمعنى في قلب الشاعر كما يقال.

ومن براعة الشاعر في قسمه بالشمس والنجم إشارته إلى الحيرة العقدية التي تواجهه كما واجهت إبراهيم في تصور مواقع الشمس والنجوم من الألوهية، إذ قال الشاعر:

بالشمس إن أشرقت.. بالنجم إن أفلا

بالدرب من بدء إسراء النّبيّ.. إلى..

فقوله: (إن أشرقت) للشمس، وبهذا القيد يوافق إبراهيم في تعظيم شأنها بهذا الشرط، وقوله: (إن أفلا) للنجم، مقروناً بالقسم عنده، ومفارقاً إبراهيم، وقد جعل الأفول دالاً على الزوال، وجعله من صفات القيوم الحي الذي لا يحول ولا يزول ولا تدركه العقول، فقد جعل لكل منهما موضعاً للقداسة، واستحقاق القسم بكل منهما، على حين أن إبراهيم ـ عليه السلام ـ أزال عنهما رتبة القداسة والتقديس في حال الأفول، وأثبتها في حال السطوع، يدلك على هذا قول الله تعالى:

(فلما جَنَّ عليه الليلُ رأى كوكباً قال: هذا ربي، فلما أفلَ قال: لا أحب الآفلين.. فلما رأى الشمس بازغة قال: هذا ربي هذا أكبر، فلما أفلتْ قال: يا قومِ إني بريءٌ مما تشركون**)**(٨) فإن كان ثمة رمز في مسألة الشمس والنجم يرتد إلى الأمة العربية والإسلامية، وأفول نجمهما الحضاري، فلقسمه وجهٌ من الاتعاظ والاعتبار بانتقال الأمم من القوة إلى الضعف، ومن العزة إلى الاستضعاف، على أن هذا الوجه مما يعين على تعيينه سياق القصيدة؛ فقد أقسم بالشمس والنجم، وكل منهما مضيء في أصله، وكل منهما في فلك لا يغيب عن الوجود، وإن غاب عن أبصار الناس. فإدراك النسبية وتصور كروية الأرض أعان على فهم جديد، فهل أراد موافقة إبراهيم أو أراد مخالفته؟

ذلك ما يدركه الشاعر في عتمة صدره أو إضاءته، وإدراكه أن القرآن عرض الإنسان في سياق دورته الحضارية، وحدود أبعاده المعرفية.

ومن تقاطع الصدى على تباعدٍ في المعنى قوله (أكلّما النَّجمُ من صدر الحبيب هوى) فقد استخدم الفعل (هوى) مسنداً إلى النجم، أي هوى النجم، وفي ذلك إيماء إلى التركيب القرآني **(**والنجم إذا هوى ما ضلَّ صاحبكم وما غوى**)**(٩) والمواربة في دفع عقله الباطن صفة الضلال عن رؤية صدر المحبوب رؤية حسية كما دفع القرآن صفة الضلال عن إسراء الرسول بناء على استحضاره فكرة الإسراء هناك في القسم الأول، وفكرة دفع الضلال لمن لم يصدق فكرة الإسراء الجامعة بين بيت الله الحرام، والمسجد الأقصى، فاجتمعت الصيغة اللغوية، وافترقت وظائف الصورة بافتراق موضوع كل منهما، فكأنهما صورتان لوحت إحداهما للأخرى من بعيد على جهة الإفادة، والربط بين مواقع الإضاءة بين أجزاء القصيدة، وهي مناداة جزء لجزء، بناء على استحضار صدى الآية في بنية لغوية شعرية.

ويستحضر قصة يوسف في القرآن بصياغته، وقياس حاله بما يحمله من وطنه سورية على حال يوسف وإخوته بحياته وغدرهم له، وذلك قوله:

لي إخوةٌ حاصرَتْ أسماؤهمْ وجعي

وصرتُ مِنْ غرقٍ أستعذبُ البَلَلا

وصرت أقبل أن أدعَى لغير أبي

والقول يرخص من يرضاه منتحلا

ولي أبٌ قال: لا تقصص فقلت له:

هذي النّهايات ذئب فلأكن حملا

فلا أكَفّرُ إنْ همّت بيَ امْرأةٌ

ومزّقتْ دُبُرَ الأيّامِ والقبلا

حاصرتُ نشوتَها بالرّفض فاكتشفتْ

ـ وبعد حين ـ بأنّني لم أكنْ رجلا

وصرت أدمن أحلاماً تفسّر لي

من يعصر الخمر أو من يكتب الغزلا

حاورت سجني.. وبئري واتّخذتهما

لكلّ مأساة من أحببتهم مثلا

وحين سافرت من روحي إلى جسدي

أحسست شِعري رمالاً تمتطي جملا

إذا جمعت قوله (لي إخوة في إشارته إلى الآية: **(**لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين**)**(١٠) (وصرت من غرق) تفصيلٌ لقول الله تعالى: **(**وأجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب**)**(١١) و(ذئب وحمل) إيماءة إلى قوله تعالى: **(**قال: إني ليحزنني أن تذهبوا به، وأخاف أن يأكله الذئب، وأنتم عنه غافلون. قالوا: لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذاً لخاسرون.... قالوا: يا أبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب، وما أنت بمؤمن لنا، ولو كنا صادقين**)** و(لا تقصص) محكي من قوله: **(**قال: يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك، فيكيدوا لك**)**(١٢) و(همت) مأخوذ من قوله: **(**ولقد همت به وهم بها**)**(١٣) و(مزقت) مرادف قوله (قدت) في الآية **(**وقدت قميصه من دبرٍ**)**(١٤).

و(بالرفض) مقتضى قول يوسف في الآية: **(**معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي**)**(١٥). و(يعصر الخمر) يشير إلى قول أحد السجناء وهو يعرض رؤيته التي رآها في المنام: **(**قال أحدهما: إني أراني أعصر خمرا**)**(١٦) وقوله: (سجني) يشير إلى قوله تعالى في قصة يوسف **(**ليسجننه حتى حين**)**(١٧) و**(**ودخل معه السجن فتيان**)**(١٨) و(بئري) إشارة إلى غيابة الجب.

فحكاية الشاعر مع القدس والأقصى مشتبكة بمجتمعه من جهة وبميراث أمته السامية من أيام يوسف عليه السلام، فاتكأ على أعصاب قصة يوسف، وحاول الخروج من فتحاتها ليطل من هناك على زمنه وواقعه، وما يكون في معاودة التجارب الإنسانية التي تبدي عجز الإنسان أمام قوة الحسد لضعف في الطاقة الحسية والعقلية، وتبدل الأحوال من الضعف إلى القوة قياساً بيوسف والشاعر، وتبدلها من القوة إلى الضعف قياساً بإخوة يوسف، فإن كان يوسف لم يقصص قصته على إخوته، فإن الشاعر كان مستعداً ليكون حملاً ضعيفاً يأكله الذئب، وتهم به امرأة، ويعف لكنه لعلة كانت عفته، فكأنه يستحضر في سياق قصة يوسف صوت المتنبي، وهو يقول(١٩):

والظلمُ منْ شيم النفوس فإن تجدْ

ذا عِفَّةٍ فلعلَّةٍ لا يظلمُ

فجعل صوت المتنبي تأويلاً لضعفه، وليس سبباً لعفة يوسف، وقد تزوج امرأة العزيز من بعده، وهو بهذا يحاول أن يجعل القصة قناعاً يظهر الضعف، ويشغل النفس بتعزيتها بأحسن القصص، ويظهر الشكوى، ولا يكتم الألم والسخرية المرة المبكية. وتسرب شيء من قصة يوسف بنصف انفتاح أو ربعه، إذ قال الشاعر:

إني أبرِّئ نفسي من تجارتكمْ

فأخرجوا من دمي الإذعانَ والجدلا

إشارة إلى قوله تعالى: **(**وما أبرئ نفسي إن النفس لأمارة بالسوء**)**(٢٠) وإلقاءً باللائمة على طرق التربية التي زرعت فكرة إذعان

الناس للناس في النفوس على طريقة تربية القطيع (أوردها سعد وسعد مشتمل) فطالبهم بإخراج فكرة إذعان العامة، وطالبهم بتخليصه من منهجية الجدل التي تربى عليها الخاصة؛ لينطلق من عقاله قوياً في وجه العواصف التي تواجه أمته، وقد أشار إليه في إيمانه المزروعة في مطالع أجزاء القصيدة.

ومن الأصوات التي تتقاطع بأبياته صوت ابن نوح ـ عليه السلام ـ في مشهد الطوفان: **(**قال سآوي إلى جبلٍ يعصمني من الماء قال: لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين**)**(٢١) فقد حضر المشهد على وجهٍ من وجوه الاختلاف، إذ جعل الطوفان من نفسه، وجعل لها القدرة على حماية الجبل من طوفان آلامه وأحزانه، وذلك قوله: (لأعصم من طوفاني الجبلا) علماً أن الجبل في قصة نوح لم يستطع حماية نفسه من الطوفان، وقد جعل الشاعر لنفسه متكأً على عناصر الحكاية الأساسية الفعل (عصم وما يدور من مشتقاته كعاصم اسم الفاعل، وعاصم اسم الفاعل المراد به اسم المفعول أي بمعنى معصوم) واسم المصدر (الطوفان) والاسم (الجبل) وأضمر المخالفة عندما جعل لنفسه ما ليس لها إلا بحدود طاقتها وقدرته على التحكم بآلامه وأوجاعه، فهذا صوت آخر للقرآن في شعره على جهة قياس فعله بما كان في المشهد القرآني الحي، بهذا الإيجاز، وهذه الحركة القائمة على تبديل حركة المشهد ومقاصده.

أصوات الشعراء:

تعددت أصواتُ الشعراء في قصيدة الشاعر، ولم تتطابق، فكان له صوته، وكان لأصواتهم أصداء ترددت هنا أو هناك، أراد ذلك الشاعر أو لم يرده، فكل ذلك سواء، فهو لا يلغي تحقق تعدد الأصوات وتقاطعها في نصه، فمن ذلك قوله في قصيدته:

بالشمس إن أشرقت.. بالنجم إن أفلا

بالدرب من بدء إسراء النّبيّ.. إلى....

ففي هذا البيت أصداء متقدمة من قول محيي الدين بن عربي(٢٢):

وأقسمتُ بالشمسِ المنيرةِ والضحى

وزمزم والأركانِ والبيتِ والحجرِ

لئن كان عبدُ الله يملك أمره

فما مثله عبدُ السميع أو البَرِّ

فأقسم بالشمس المنيرة والضحى اقتداء بقوله تعالى: **(**والشمس وضحاها**)**(٢٣) فاختلف موضوع القسم، واختلف حال المقسم به، فكانت الشمس محل اهتمام إبراهيم ببزوغها، وليس بإشراقها كما عند الشاعر، والشروق أوضح من البزوغ، فيقال: بازغة وجبينها قد ظهر، وسائر جسمها ما ظهر، والضحى متأخر عن الشروق وموصول به، وكلها قيود للشمس تتصل بالبؤرة الفنية للبصر والبصيرة في رفع منزلة الشمس بشروقها، ولكل منهم مسوغات اختياره التي لا يعيها لكن القصيدة والمعنى والصورة تبتغيها. وقد أقسم حافظ إبراهيم بالشمس دون أن يربطها بهيئة من الهيئات فقال (٢٤):

أقسِمُ باللهِ وآلائِه

بعَرْشِه باللَّوْح بالكُرْسِي

بالخُنَّس الكُنَّس في سَبْحِها

بالبَدْر في مَرْآهُ بالشَّمْس

بأنّ هذا عَمَلٌ صالحٌ

قامُ به هَذا الفتَى القُدْسِي

جاعلاً من قسمه بالله ونعمائه دالاً على واحدة من نعم الله التي لا تحصى. وكل هؤلاء الشعراء، أقسموا بالشمس على نسق قسم القرآن تنبيهاً على عظيم فضل الله بها على الناس، لكن لكل شاعر بقسمه قصد هو يدريه، ويعلم جميع مغازيه، والشمس كانت قبلة من قبلُ لبعض الأمم.

ومن جهة القبلة كانت القدس نظير الشمس عند الشاعر من جهة أنها قبلة الأمة الأولى بعد محمد **r** لكن مكة قبلة العرب من أيام إبراهيم، فقال الشاعر في قصيدته:

يا قبلتي.. يا تفاصيل القبيلة.. يا

عواصفاً فوق جرحي تطبع القبلا

وسبقه ابن الفارض بقوله(٢٥):

أنْتُمْ فُرُوضي ونَفْلي

أنْتُم حَديثي وشُغْلي

يا قِبْلَتِي في صلاتي

إذا وَقَفْتُ أصلّي

فقبلة ابن الفارض الحضرة الإلهية، وقبلة الشاعر القدس يوم كانت قبلة الأمة في العبادة، وهي قبلة الأمة من جهة توجهها إليها، وهي تحت الاحتلال الصهيوني من عام ١٩٦٧م، وقد أبدع الشاعر في المجانسة بين القبلة والقبيلة من جهة الجناس، ومن جهة ذهاب الذهن إلى القبيلة بمعنى العقلية القبلية التي تنظر إلى لحظتها الحاضرة ومتعتها العابرة، ولا تنظر إلى المستقبل أو المصير، وثمة معنى آخر للقبيلة أي التي يقابلها بحزنه وحسرته وعجزه وخوفه، فكانت القدس قبلته، وكانت قبالة بصره وبصيرته بما يحيق بها من المكر السيء.

وقال الشاعر (وقلت للجرح: زد في النّزف فاندملا) وقوله هذا شبيه بقول الشاعر ناصيف اليازجي(٢٦):

يَهيجُ للحُزْنِ في أحشائهِ لَهَبٌ

وكُلَّما رامَ إخماداً لهُ اشتعَلا

صبراً بني صيدَحَ فالصَّبرُ أنفعُ ما

داوَى بهِ النَّاس جُرحَ القلبِ فاندَمَلا

والمخالفة في تفصيل الصورة ذلك أن اليازجي يريد إخماد اللهيب، والشاعر يريد ازدياد النزيف، لكن الجرح يسير بخلاف رغبته وطبيعته، فإنه يندمل (ينقطع) ولا يستمر.

وقال الشاعر (لمَّا تَجَرَّعتُ سُمَّا خِلتهُ عسلا) وقد سبقه إلى ذلك كشاجم بقوله (٢٧):

أوْ لَوْ سَقَتْنِي السُّمَّ أشْرَبُهُ

مِنْ كَفِّهَا لحَسِبْتُهُ عَسَلاَ

لا شك أن السم الذي احتساه الشاعر يختلف عن السم الذي تمناه كشاجم، ولا ريب في أن الفعل (خلت، وحسبت) هما من أفعال الرجحان بين الظن واليقين، والشاعر يشي بيته بمعنى اليقين، وبيت كشاجم على إيهام صيغة (حسب) باليقين لكن رجحان الظن فيها أقرب من اليقين. وكلا الفعلين جاء مناسباً المقام والحال لقائلهما.

وقال الشاعر: (وحين صار دمي خمراً على طبق) كأنه ناهض بعضه من قول ابن حمديس(٢٨):

جَعَلَتْ دمي خمراً تُداومُ شُرْبَها

مُسْتَرْخِصات منه ما لا يُرخْصُ

تحول الدم إلى الخمرة في البيتين ظاهر، والصيرورة والتحول مكتسبان من الفعلين (صار، وجعل) لكن التحول آلي في بيت الشاعر بدفع الظروف بالقدس وضغطها على الشاعر، والتحول في بيت ابن حمديس يعود إلى المسترخصات، وجهة التحول عند الشاعر مؤلمة، وجهتها عند ابن حمديس مشفوعة باللذة مع الألم.

وقال الشاعر في قصيدته: (وكم سُؤَالٍ أرى موتَ السؤالِ به/ كأنني جسدٌ يستعجلُ الشّللا).

وقال محمود الوراق(٢٩)، وينسب لغيره:

لا تَحسَبَنَّ الموتَ موتَ البلى

فإنَّما الموتُ سُؤالُ الرِّجالْ

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا

أشَدُّ من ذاكَ لِذُلِّ السُّؤالْ

فتصوير السؤال على أنه موت يناغي الشعر المنسوب للوراق، وهو من شعر المعاني العقلية، على ما قيل فيه، لكن الشاعر استنقذ بيته عندما أقام استواءً بين شطريه فجعل صدر البيت للعقل وعجزه للحس (كأنني جسد يستعجل الشللا) فكان عمله يبني على أصوات سابقة لكنه يخرج من قيود غايتها، ويخضعه لغرض نصه في خدمة القدس، والعناية بهمها.

مما تقدم يتبين تعدد الأصوات في القصيدة، وكانت مجموعة في صوت الشاعر نفسه؛ لأنه امتداد لأصوات القرآن، والتاريخ، والشعراء، وكأنه يجعل الإنسان المبدع خلاصة لواقع أمته تاريخاً ووعياً حضارياً، وجعل الفرقة والتخلف معنى من معاني سقوط القدس من حساباتنا الحاضرة، وتركها دفينة في عيون أطفالنا، وفيهم مستقبل أمتنا، فكانوا لها كالمقابر، ليزيد القلوب حزناً للحاضر والميراث المتروك لمن يأتي بعدنا من أطفالنا الوراقة.

الهوامش:

١ ـ انظر: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، القاهرة ـ مكتبة الآداب بالجماميز، ١٩٥٠م: ٥٥.

٢ ـ مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (٥١٨هـ) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت ـ دار الفكر، ط٣، ١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٢م: ٢/ ٣٦٤.

٣ ـ الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، بيروت ـ منشورات نزار قباني، ط٥، ١٩٩٣م: ٣/ ٨٦.

٤ ـ سورة الإسراء: ١.

٥ ـ صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (١٩٤ ـ ٢٥٦هـ) دمشق ـ دار الفيحاء، والرياض ـ دار السلام، ط٢، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م: ٤٣٦ ح: ٢٦٧٩.

٦ ـ سورة الشمس: ١.

٧ ـ سورة التين: ١.

٨ ـ سورة الأنعام: ٧٦ ـ ٧٨.

٩ ـ سورة النجم: ١.

١٠ ـ سورة يوسف: ٧.

١١ ـ سورة يوسف: ١٥.

١٢ ـ سورة يوسف: ٥.

١٣ ـ سورة يوسف: ٢٤.

١٤ ـ سورة يوسف: ٢٥.

١٥ ـ سورة يوسف: ٢٣.

١٦ ـ سورة يوسف: ٣٦.

١٧ ـ سورة يوسف: ٣٥.

١٨ ـ سورة يوسف: ٣٦.

١٩ ـ ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبَري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، بيروت ـ دار المعرفة، بد. ت]: ٤/ ١٢٥.

٢٠ ـ سورة يوسف: ٥٣.

٢١ ـ سورة هود: ٤٣.

٢٢ ـ ديوان ابن عربي، شرح وتقديم نواف الجراح، بيروت ـ دار صادر، ط١، ١٩٩٩م: ٢٢٣.

٢٣ ـ سورة الشمس: ١.

٢٤ ـ ديوان حافظ إبراهيم، بيروت ـ دار العودة، ١٩٩٦م: ١/ ٢٩٧.

٢٥ ـ شرح ديوان ابن الفارض، للشيخين: حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، بيروت ـ دار التراث، [د. ت]: ٢/ ٢٤٢.

٢٦ ـ ديوان الشيخ ناصيف اليازجي، ضبطه نظير عبود، بيروت ـ دار الجيل، عن الطبعة الأولى، ١٩٨٣م: ٣٦٠، ٣٥٩.

٢٧ ـ ديوان كشاجم محمود بن الحسين ـ (ـ ٣٦٠هـ) تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، القاهرة ـ مكتبة الخانجي، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م: ٣٣٣.

٢٨ ـ ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له د. إحسان عباس، بيروت ـ دار صادر، ١٩٦٠م: ٢٨٩.

٢٩ ـ ديوان محمود الوراق ـ شاعر الحكمة والموعظة، جمع ودراسة وتحقيق د. وليد قصاب، دبي ـ مطابع البيان التجارية، ط١، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م: ٢٥٧.

المراجع:

١ ـ الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، بيروت ـ منشورات نزار قباني، ط٥، ١٩٩٣م.

٢ ـ ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، القاهرة ـ مكتبة الآداب بالجماميز، ١٩٥٠م.

٣ ـ ديوان حافظ إبراهيم، بيروت ـ دار العودة، ١٩٩٦م.

٤ ـ ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له د. إحسان عباس، بيروت ـ دار صار، ١٩٦٠م.

٥ ـ ديوان الشيخ ناصيف اليازجي، ضبطه نظير عبود، بيروت ـ دار الجيل، عن الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٦ ـ ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي اللقاء العكبَري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، بيروت ـ دار المعرفة، [د. ت].

٧ ـ ديوان ابن عربي، شرح وتقديم نواف الجراح، بيروت ـ دار صادر، ط١، ١٩٩٩م.

٨ ـ شرح ديوان ابن الفارض، للشيخين: حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، بيروت ـ دار التراث، [د. ت].

٩ ـ ديوان كشاجم محمود بن الحسين (ـ ٣٦٠هـ) تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، القاهرة ـ مكتبة الخانجي، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

١٠ ـ ديوان محمود الوراق ـ شاعر الحكمة والموعظة، جمع ودراسة وتحقيق د. وليد قصاب، دبي ـ مطابع البيان التجارية، ط١، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

١١ ـ صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (١٩٤ ـ ٢٥٦هـ) دمشق ـ دار الفيحاء، والرياض ـ دار السلام، ط٢، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م.

١٢ ـ مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن

محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (٥١٨هـ) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت ـ دار الفكر، ط٣، ١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٢م.

q q

قراءة في مجموعة (حانات بغداد)
لمصطفى عبد القادر (دمشق ٢٠٠٨)

د. عادل الفريجات

يلوح لي أن عنصرين اثنين كونا مجموعة مصطفى عبد القادر "حانات بغداد" وهما الخيال والواقع. فثمة ثلاث قصص صنعها خيال الكاتب، في تقديري، وهي: حانات بغداد، ووزيرة عصرية، ومرارة العسل. وتسع قصص كانت ذات جذور واقعية، ويبدو أن نصيبها من الحقيقة كبير، ولا ضير في ذلك، فالمهم في هذا الشأن طريقة بناء القصة واقتدارها على الإيهام والإمتاع. وسنرى أن هاتين الصفتين توفرتا إلى حد بعيد في هذه المجموعة القصصية من خلال مجموعة من التقنيات سنبسطها لاحقاً.

ومن قبيل القصص الأول القصة التي منحت المجموعة عنوانها، ففيها أنهض الكاتب عبد القادر الخليفة المستعصم بالله من قبره، وأدار حواراً بينه وبين وزيره، منطلقه خوف الخليفة على كرسي الخلافة، لأن الناس شرعوا في إنشاء تنظيمات معارضة لسلطانه، وقد طلب الملك من وزيره لتلهية أولئك أن يكثر من فتح الحانات في أرجاء المملكة، وأن يغذيها بالجواري، فليس مثل ذلك شيء يلهي الرعية عن أمور السياسة والسلطان. وهكذا كان فقد تكاثر السُّياح في بلده، وراحوا يعربدون ويسكرون ويكسرون... وحين يخبر الوزير ولي نعمته بما آلت إليه الأمور، يسأله الخليفة مجموعة من الأسئلة يستنتج من إجابات الوزير عليها أن مرتادي الحانات ليسوا مغولاً، لذا فلا داع للخشية. وهنا تبرز - في نظري - سخرية مرة من تفكير ذاك الخليفة الذي لا يخاف من الداخل بل من الخارج، إنه يخاف من المغول فحسب، وقد يكون حوله مغولون كثيرون.

إن القصص الواقعية ذوات النصيب الأوفى من الحقيقة قد نهضت على مجموعة من المفارقات والحيل والمصادفات التي جعلت منها أعمالاً جديرة بالتذوق. فليس من الممكن أن يكتب المرء عن شيء عادي لا طرافة فيه ولا معنى، ومن الطرافة بمكان أن نقرأ في قصة "بعد رياح الأربعين" تفاصيل المكيدة التي خطط لها أصدقاء (أبي بسام) الراغب بالزواج الثاني، فبعد أن حذروه من مغبة الإقدام على هذه الخطوة، ومن مشكلاتها، انقلبوا على أنفسهم، وأغروه بطلب يد فتاة توهم أنها غير زوجته، ثم انكشفت الحقيقة عندما قدمت أم بسام لخاطبها (أي زوجها القديم) فنجان القهوة، وعندها صاحب في سره: يا الله كم تبدو جميلة وأنيقة.

(المجموعة ص ٧٠).

وهنا تبرز القصة فكرة مآلها: أن الجمال قد يكون بين أيدينا، ولكننا لا نراه إلا إذا قدم في إطار جديد وفي ظرف مغاير، وبإيجاز نقول: "إن الاعتياد مقبرة الدهشة".

وتحدثت قصة "ضيف في زنزانة" ذات الطابع الواقعي عن لقاء أخوين هما (كاسر) و(طاهر) بعد ثلاثين عاماً من الافتراق... ولكن هذا اللقاء لم يتسم ببساطة ويسر، فقد أراد طاهر أن ينفذ وصية أمه في البحث عن أخيه الذي سافر إلى العراق منذ ثلاثين عاماً، ولم يعد. فحمل صورة له قديمة، وانطلق يبحث. ومن خطوات بحثه تشكلت قصة ماتعة تحبس الأنفاس، فقد كان الكاتب يضع العراقيل أمام الهدف، ثم يدع (طاهر) يتجاوزها ليصل إلى أخيه القابع في السجن المركزي في بغداد، فقد تقلب على نار الانتظار برهة من الزمن، لأن صاحب المقهى الذي يعرف أخاه كان غائباً، ثم أخفقت محاولة العثور على اسمه بين السجناء، لأن المساعد الذي راجع أسماء السجناء لم يقع على اسم أخيه (كاسر).. وأخيراً كان اللقاء في المرحلة الثالثة من البحث بعد تدخل مدير السجن... وكان الشعور بالارتياح عند طاهر وعند المتلقي في الوقت ذاته. إن متوالية الإشكال والحل التي لجأ إليها مصطفى عبد القادر في سرده، ومقدار الضوء والعتمة اللذين سلطتهما على الأفعال الخارجية والمشاعر الداخلية، والقدرة على الولوج إلى أعماق نفس مضطربة تتشوق إلى لقاء مرتقب، كل أولئك جعل تلك القصة تقف على قدميها بثبات، محققة شرطي المتعة والوهم المتوخين.

***

إن النهايات التي ختمت بها أكثر القصص كانت مدروسة ومشغولة بعناية، وعلى سبيل المثال فإن ندم بطل قصة "مطر يابس" كان في مكانه، لأنه حل في قلب رجل طلق زوجته لعلة عدم الإنجاب، ثم تبين له أنها هي المنجبة وهو العاقر... وحين فوجئ بالحقيقة المرة، إثر زيارة زوجه له في متجره ومعها ابنها، راح يجهش بالبكاء. وهذا البكاء الختامي يذكرنا ببكاء طاهر وكاسر في نهاية قصة ضيف في زنزانة. ولكن البكاءين مختلفان، فهنا بكاء ألم وندم، وهناك بكاء فرح وابتهاج.

أما نهاية قصة (المشموس) فهي ترتد على بدايتها، فالأرانب الخوافون من مرتادي المقهى الذي دخله (المشموس) تحولوا إلى رجال شجعان، في حين تحولت عنتريات ذاك الرجل إلى جبن وخوار حين اصطدم بأول جدار صلب، فقد تصدى له رجل ضعيف الجسم هزيل وهدده بمسدسه الذي يحمله، فحوله إلى أرنب خواف، ترك قارورته المكسورة التي اتخذها سلاحاً له ليرعب الناس، ويعترفوا بأنه شيخ زمانه. وقد ذكرني موقف ذاك الرجل الهزيل ببيت شعر تراثي يقول:

ترى الرجل الطرير فتزدريه

وفي أثوابه أسد هصور

وانطوت هذه القصة على حقيقة مآلها: إن مشاعر الجماعة تتبدل من النقيض إلى النقيض حين تجد المحرض الملائم، فقد تتالت اعترافات رجال الطاولات في المقهى بسطوة الرجل الداخل عليهم على نحو متشابه، ثم انقلبت مشاعرهم ومواقفهم حين وجدوا من يتصدى لذاك الأفاق المدعي للشجاعة.

وما يلحظه الناقد في سرد هذه المجموعة أن صاحبها نوع فيه، فمرة تحدث بأسلوب الغائب ومرة بأسلوب المخاطب، وكان يلجأ إلى الوصف أحياناً وإلى الحوار في أحيان أخرى، ويراوح ما بين الداخل والخارج والذات والموضوع، ليصنع من ذلك جديلة مستساغة تكفل إيصال الحدث وحيازة لذة النص على حد تعبير (رولان بارت) الفرنسي.

وقفة عند نموذج من المجموعة:

وأتلبث قليلاً عند قصة الكاتب المعنونة بـ "مطر يابس" التي لجأ فيها إلى أسلوب سردي يحدث فيه مخاطبه عما جرى معه،

على نحو يذكرني بطريقة الروائية أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد". فهو، وهي، لم يقولا: كان أو سيكون، ولكن قالا: (أنت.. وكنت..). وفي تلك القصة استل مصطفى عبد القادر من أهاب زوج سميرة متحدثاً وهمياً عارفاً بأسرار ذاك الزوج، وراح يروي له ما حدث معه، فقد طلق الزوج زوجته بحجة أنها عاقر... وكابر في الاعتراف بالحقيقة المرة التي تقول عكس ذلك... وانكشفت له الوقائع حين زارته في متجره، ومعها ولدها، فقدم الزوج لعبة له، فاعتذرت سميرة عن عدم قبولها، وغادرت المحل تاركة زوجها السابق وبيده اللعبة وقد أفاق من شروده وراح يجهش بالبكاء.

لقد عالجت هذه القصة مسألة الخوف من الحقيقة والجبن إزاءها، والمكابرة الفارغة. ولكن وصف الآثار النفسية لمعرفة الحقيقة، هو ما وهب القصة جدارتها في نظري. وتمثلت تلك الآثار في النجاوى التي لم يدعها الكاتب حبيسة في نفس الرجل المكابر، بل بسطها على الورق متمثلة بالخيبة التي لاقاها بعد الطلاق الظالم، وفي عودة سميرة إلى المحل بعد أن خرجت من حياة ذاك الرجل، وفي حالة الارتباك التي ألمت بالزوج حين عاين زوجته ومعها طفلها، وأخيراً في حالة الأسى التي تلبسها بعد الاعتذار عن عدم قبول اللعبة.

إن هذه الحالات هي التي نتوخى أن نلقاها في القصة القصيرة، فالقصة ليست سرداً لحدث، كما يكتب الشرطي قصة حادث سير رآه أمامه، بل هي سرد موشى بموجبات الحدث وبآثاره في النفس الإنسانية، وبإيقاظه للمشاعر الغافية، ولمسه لجنبات في اللاشعور كانت مخبوءة، وفي وصف تلك الأحاسيس المتضاربة، وفي الصراع الذي قد يعتري الشخصية القصصية عند الإقدام على قرار، أو عند الإحجام عنه، أو عند المفاجأة في موقف غير منتظر...

إن بطل هذه القصة بدا لنا وحيداً في سطورها الأولى، وقد افتقد الدفء والحنان. وهذا يعني أننا أمام تأزم في البداية، ثم ظهر ذاك البطل وحيداً مرة ثانية وقد غمرت العبرات وجهه. وهذا تأزم آخر... وبين هاتين الحالتين بسط الكاتب الأسباب والموجبات والنتائج والآثار، ثم رأيناه يفعل في سرده ما يفعله الشعراء في أشعارهم حين يردون الأعجاز على الظهور. فالزوج وحيد وقلق وبائس في البداية، وهو كذلك في النهاية. وهذا سر من أسرار جماليات هذه القصة التي عرف صاحبها كيف يبدؤها وكيف ينهيها، صانعاً إيقاعاً حسناً ما بين البداية والنهاية.

ومثلما لاحظنا ما سميناه "رد الأعجاز على الظهور" في تلك القصة، لاحظنا تقنية بلاغية استعارها الكاتب من علم البلاغة، وهي الكناية. فالمرأة في قصة "مرارة العسل" كنت عن عجز زوجها بأنها لم تذق طعم العسل بعد زواجها... وقد شكت للقاضي حالها من خلال هذه الكناية، ومجموعة أخرى من الكنايات... وبعد أن فهم القاضي مرادها قال لها أنت طالق... طالق... طالق...

وهذه القصة القصيرة جداً تحتقب سمات أخواتها وشبيهاتها من حكائية وتكثيف واختيار موفق للكلمات الدالة. ولكن فرادتها في المجموعة لا تجعل المرء قادراً على القول إن الأستاذ عبد القادر هو من كتاب هذا اللون السردي الصعب، أعني القصة القصيرة جداً.

بيد أنني أزعم أن صاحب مجموعة "حانات بغداد" قادر على كتابة قصة قصيرة تكتنز عدة سمات حسنة، وإن كانت بعض قصصه تحتاج - عندي - إلى لمسة أخرى لتبلغ الذروة المرتجاة. وقد كانت لغته في الأغلب الأعم سليمة سلسلة، بيد أنها ارتطمت ببعض الهنات، كما في الصفحات (٢٦، ٥٦، ٦٠، ٦٤، ٦٢، ٧٦، ٨٦، ١٠٠).

وأخيراً، لا بد لي من وقفة سريعة عند

عتبة من عتبات هذا النص، وهو الإهداء، فقد أهدى الكاتب مجموعته إلى والده (عبد القادر مهيدي الصالح) الذي كان صاحب فكرة تدمير أنابيب التابلاين في سورية أثناء العدوان الثلاثي على مصر، والذي رفض استلام مكافأة مالية عن ذلك من سفير مصر في سورية آنذاك (محمود رياض) قائلاً له: "قوميتي لا تقايض بالمال". والحق أن هذا الموقف القومي المشرف يستحق التقدير والتجلة كلتيهما.

q q

إضاءات على مجموعة (ليلة انشق القمر) للشاعر محمود نقشو

د. حسان الجودي

١. إضاءة أولية تأويلية:

يبدو عنوان المجموعة مثيراً، بما يحمله من إحالات دينية وأسطورية. وأعترف أن صورة انشقاق القمر في الليل قد استدعت إليها الإضاءات التي أود تقديمها عن المجموعة. لقد استدعى العنوان عندي قضية أخرى، تتعلق بوظيفة العنوان الشعري، هل يشكل مفتاحاً لمغاليق النص الشعري؟ هل يشكل نواة يبني الشاعر عليها فضاءات قصيدته، أم أنه من باب التقليد أو الضرورة التي تجعلنا غير قادرين على التعامل مع نص شعري لا يقدم عنوانه الخاص. أم أنه من الإغراءات، تماماً كصوت الحوريات، التي يقدمها الشارع لإغواء القارئ وجره إلى جنات القصيدة. إن ليلة انشق القمر هو عنوان قصيدة داخلية في المجموعة وهي قصيدة تستلهم الأجواء الصوفية وفيها يحاول الشاعر المزج بين الجسدي والروحي، والذوبان في تلك الوحدة للوصول إلى الأعلى المطلق. ليس واضحاً تماماً في القصيدة هل يرصد الشاعر حالة جسدية حقيقية؟، أم أنه يتوسل باللغة الصوفية لتجسيد مثل هذه الحالة؟ وليد ذ واضحاً تماماً حضور المعجزة التي يحملها العنوان إلى أجواء القصيدة. أعتقد أن الشاعر أراد من استخدام هذا العنوان، إغواء القارئ بالدخول إلى عوالم القصيدة، إنه يقدم إغواء جمالياً محضاً. وهو في ذلك يعتمد على أسلوبين: الأول استخدام مثل هذه العناوين التي تحمل مرجعية أسطورية أو دينية، كما في مثلاً، (كلام من مقام الصمت)، (ترنيمة في أخدود المعبد)، (ليلة انشق القمر)، (ترنيمة المريد)، (من أوراق سادن الخيبة)، (مكاشفة في عمائر بابل). والأسلوب الثاني، استخدام العناوين التي تقدم دهشتها الجمالية اللغوية فقط، مثل (على قارعة العدم)، (نقش على حجر السكون)، (كوميديا السواد) لا أنفي وجود علائق متينة في بعض القصائد بين العنوان والنص، فقد نستطيع مثلاً من خلال قصيدة (المفتاح) أن نؤسس لقراءة أولية للقصيدة ابتداء من عنوانها. وقد نستطيع بعد قراءة القصيدة تأسيس قراءة أخرى يشكل فيها المفتاح بؤرة القصيدة المتوهجة، إلا أنني أجد أن معظم عناوين المجموعة لا تشكل حجر أساس في بناء النص، ويبدو أن الشاعر لا يهتم كثيراً بتلك الإضافات إلى القصيدة من عناوين أو إحالات مباشرة أو هوامش. فالمجموعة بكاملها تحتوي على هامشين في الصفحة ٩٠، وتخلو من أية إشارات أخرى، رغم الحاجة إلى ذلك أحياناً كما في قصيدة (الرامح)، فماذا تعني هذه المفردة المعجمية؟ إن الشاعر يقدم نصوصه هي كما هي، ويبدو أن مسألة الإيصال والتأويل لا تهمه كثيراً بقدر ما يهمه إنجاز النص الشعري وفق رؤيته

الجمالية والفكرية، وفتح الباب واسعاً أمام مسائل التأويل أو مشاكله كما أحب تسميتها، فنصوص الشاعر في أغلبها نصوص تحمل في طياتها الكثير من احتمالات التأويل. وأظن أن هذه المسألة تدخل في صلب رؤيا الشاعر لوظيفة النص الشعري، أستنتج ذلك من قصيدته (حكماء النص) التي يتحدث فيها عن حالة نقيضة تماماً تتلخص بالنص المقدس وتأويلاته. هو في تلك القصيدة ضد تقديس النصوص وضد جعلها مطلقاً، غير قابلة للقراءة الحديثة. هو أيضاً يسخر من هؤلاء الحكماء العاجزين عن قراءة الجمال في تنهيدة الصبح والمختلفين على تلك المسائل اللغوية التافهة:

لا يختلف الحكماء على النص
النص دليل الحكمة لا يستوجب فيه القال
ولا القيل
النص اكتملت فيه الكلمات.

لا يؤكد الشاعر في قصيدته عن أي نص يتحدث، عن النص التاريخي أو الديني أو اللغوي، ربما لم يجرؤ على فعل ذلك، وربما أراد تقديم رؤيته الخاصة حول كل النصوص التي يجب أن تكون متعددة القراءات والاحتمالات، متحركة في الزمان وخارجة عن المكان. إن هذه الرؤيا باعتقادي هي من صلب الحداثة الجمالية والفكرية، رغم السؤال الكبير الذي تجيء به معها، ما هو الحد الفاصل بين سوء التأويل وحسن التأويل، كيف يمكن للمتلقي ألا يسيء تأويل النص؟، ما معياره الذوقي أو الفكري في ذلك؟ وكيف يمكن للمبدع تقليص احتمالات سوء التأويل إلى حدها الأدنى؟، وكيف يمكن للنص أن يحقق حداثته المطلقة دون أي اعتبار للمتلقي؟.

ربما تكون التأويلات المفتوحة المتعددة للقصيدة الحديثة هي تعبير عن الغموض السائد في النص الشعري. فبنية النص الشعري هي التي تحدد قابليته وقدرته على إيصال قراءات مختلفة وتأويل مختلفة ولا بد لأي نص شعري جميل من أن يقدم احتمال تعدد القراءات له. إلا أن هذا الاحتمال إن كان مفتوحاً فهو يشير إلى خلل جمالي ما في النص الشعري أستطيع دعوته بالإبهام. إن قصائد المجموعة كما أرى تحمل إشاراتها الفكرية الواضحة والمتلقي لن يجد صعوبة متعبة في اكتشاف ماذا يريد الشاعر، لكن بعض القصائد لم تستطع أن تقدم لنا المتعة المرجوة كما قدمت أفكارها، وهذا يعود برأيي إلى نمطية الصور الشعرية التي يستخدمها الشارع محمود نقشو والتي أصفها بالصورة الشعرية الذهنية، أي أنها تقدم لنا مادة للتفكير وليس صورة للمشاهدة، نستطيع أن نتفاعل معها بسرعة وانفعال كما نتفاعل تماماً مع أية صورة أو لوحة ننظر إليها. إن ثقافة العصر الذي نعيشه هي ثقافة بصرية، ما تقدمه الفضائيات من أناقة الألوان وجمال الأجساد وأشلاء المجازر وآلات الحرب، وما تصوره الجرائد والمجلات وما نعاينه على الكمبيوتر. كل ذلك يضع الشاعر أمام خيار صعب، فهل يوجد أبلغ من مشهد طفل مقطوع الرأس.. ماذا يستطيع الشاعر إذاً أن يفعل بكلماته، كيف يخلق نصاً موازياً يحمل ما يحمله المشهد الواقعي من أسى وألم؟. عليه كما أعتقد أن يخلق صورة بصرية مماثلة لا تعتمد على الوصف التقريري فقط، بل على ما يقدمه الشعر من علاقات لغوية تسمح للمتلقي، مثلاً، أن يرى صورة الطفل المقطوع الرأس بقرب أمه المقطوعة الرأس، وبقرب الوطن المقطوع الرأس.

صور الشاعر محمود نقشو ليست من هذا النمط، إنها كما أسلفت صور تخاطب العقل وتجبره على التفكير، مثلاً:

وراح السؤال يزيح الغطاء على ما انحجب

هذه صورة لا تستدعي أية مشاهدة بصرية جمالية، هي صورة تقول لنا بأن الأسئلة هي الممكن الوحيد لكشف الأسرار. مثال آخر:

كل درب بين شباك وذكرى
رحلة في المطلق المخمور
تنحو باللقاء الصعب نحو الهاوية
كل ما قلناه ومض في جرار المشتهى البراق

إن الصورة الأخيرة، لا تسمح إلا بصعوبة للتخيل البصري، بإنشاء صورة الومض المختبئ في الجرار، لكن أية جرار هي؟ إنها جرار المشتهى البراق. فيصبح التخيل عاجزاً من جديد على إنشاء أية صورة بصرية. لا تخلو نصوص المجموعة من تلك الصور الشعرية البصرية الجميلة:

(على أي نهر تقيم الصلاة)
(وكانت طيور الكلام تنقّر شباكنا حين عدنا)
(وحين استقر الغمام بدلو البياض انقلب)

هل على الشاعر إذاً كي يقدم المتعة في نصه أن يتخلى عن الذهني قليلاً، لمصلحة البصري؟، أم عليه التوصل بالانفعالي والغنائي؟، أم عليه تحقيق التوازن ما بين كل هذا. أسئلة تبقى مفتوحة، لأنني أعتقد أن أية محاولة لنمذجة الشعر هي محاولة تحمل معها احتمال فشلها، وما يجري من محاولات لوضع (علم) للأدب هي محاولات جميلة ومشروعة وتساهم كثيراً في إضاءة ذلك الكون العميق الجميل المختلف الذي يحيطنا بإبداعات اللغة، إلا أنه لا بد من وجود اختراقات لتلك النماذج وذلك العلم وهذا يعود إلى طبيعة الأدب نفسه بما يحمله من عناصر تعتمد على الخيال والمشاعر وليس على العقل وحده. فقصيدة (تراتيل م السرية) - مثلاً - هي قصيدة تقدم نفسها للقارئ كوردة متفتحة رغم أن صورها الشعرية بأغلبها هي صورة ذهنية:

وأدرت الكأس علّي أمسك الساقي من الأجراس
أغدو ضمة من بوح نجوى، وغماماً في شتات
فخذ الحي إلى الحي ولا تُبقهِ في الظلمة
يلهو بسؤال اللجة الكبرى
ومر ليس منه المرُّ إلا ما تبقى في اللهاة.

٢. إضاءة فكرية:

تحيلنا نصوص المجموعة إلى مرجعية صوفية واضحة وذلك بما تحمله من مفردات هذه التجربة التراثية كالعارف والحي والقيوم والتجلي والمنتهى والمخمور والسر. فهل تحمل هذه النصوص الرؤى الصوفية التي تتوكأ على تلك المفردات؟ أم أن الشاعر أراد من استخدامها أن يخلق حلة جمال لغوية تعتمد على تذكيرنا بالتراث الأدبي الصوفي الجميل. هل استطاع الشاعر أن يقدم لنا نصاً مقدساً عالياً مشتقاً من طاقة حدسية يتحاور فيه المطلق والمحمود من أجل إزالة كل العوائق من نقص وهجران للوصول إلى الحرية الخالصة؟

إن قصائد المجموعة هي قصائد تقدم موقفاً فكرياً واضحاً وهي تفيض بالأسئلة الكبرى، وهي تحاور الذات والعالم بسبيلي العقل والحدس. إنها ليست من الشعرية الصوفية كما أجزم، فهذه الشعرية الصوفية كما تعرف بأنها تجربة ذهنية قد تسبقها أو ترافقها تجربة جسدية ليست غايتها التعبير عن المحسوس بأية طريقة، وإنما على النقيض من ذلك أو على الأقل ليست غايتها سوى تهيئة النفس للدخول إلى عالم الخيال الحقيقي. صحيح أن الصوفية والفن توأمان، إذ كلاهما يبحث عن المثل الأعلى وكلاهما يجيء من الوجدان ولا سيما حين يصيران توقاً مشتعلاً إلى الغائب. لكن الجوهر الرئيسي في الاختلاف بينهما هو أن الأولى تفيض عن رؤية وجودية صرفة للكون والثانية تفيض عن رؤية وجودية وفكرية بآن واحد. وفيما قاله النفري يتضح هذا الاختلاف:

وقال لي لا يصلح لحضرتي العارف،

وقد بنت سرائره قصوراً في معرفته. فهو كالملك لا يحب أن يزول عن ملكه.

إن الأسئلة الكبرى التي تتوالد في (ليلة انشق القمر) وهي تلبس لبوس المفردات الصوفية، أثقلت ميزان الرؤيا عند الشاعر وجعلته يرجح إلى كفة العارف. في قصيدته (نار الأسئلة الأولى) هناك شجن ذاتي ومحاولة لإعادة تشكيل الحاضر عبر التفكير بتفسير للماضي، في قصيدة (الرامح) يبدو النوح الجماعي الوطني التاريخي، وفيها يقدم الشاعر صورة وصفية لسواد الزمن العربي:

المتعب قال: سئمت من الإدلاء بدلو القول،

سئمت من الترداد بأني لم أشهد شيئاً..

فأنا الأعمى مذ ألقي الأخوة يوسف في جب المشهد

وفي قصيدة (حضور الغياب) مثلاً وهي قصيدة تحمل كثيراً من المفردات الصوفية يخرج الشاعر من وجدانه إلى عقله ليسأل عن خرابه الروحي:

يسأل المتعب ما سر مراميه وما سر رؤاه

ويسأل أيضاً عن خرابه المكاني:

ما الذي أودعته في العشق من سرك يا قيوم..

حتى غرق النهر، وغامت كالمرايا ضفتاه؟

وفي قصائد مثل (كلام من مقام الصمت)، و(كآبات الورق)، أسئلة تتعلق بجدوى الشعر وجدوى الصمت، جدوى الكتابة، ولمن يكتب الشاعر وكيف يكتب الشاعر:

(ربما كان من الغي انتظار النهر

بعض النهر لا يعرف شيئاً عن حصاد الماء)

(تكفي ضجة التصفيق إن الوقت لا يتسع اليوم لضدين..

فإما الواضح المكسور، أو فيض الغموض المستطير)

(تعب الجمهور منا، واستدار الوقت)

لكن الشاعر يقدم رؤيا مختلفة في قصيدته (رؤيا طارئة) فهو يتفاءل بالشعر تفاؤلاً يكاد أن يكون رومانسياً محضاً. في قصائد أخرى مثل (المفتاح)، (رجوم الزاوية)، (مفرد الجمع). هناك حديث عن الأصوليات الفكرية والدينية، هناك نقاش لمسألة التأويل للنصوص المرجعية، فالعارف الذي يشهد ويعاني في مسألة التأويل يحتار كيف يصل إلى الحقيقة الواقعية وليس المطلقة:

(كل روح دالية، هتكتها شهوة التأويل)

(والذي يمسكه العارف خيطاً من خفي الخافية)

هناك أيضاً محاولة لإعادة تأويل التاريخ والشاعر لا يفصح عن تأويله الخاص له كما في قصيدة (المفتاح) لكنه يرمز بالمفتاح إلى ذلك إلا أن خاتمتها (قصة الأعراب دلو وعشيره) قد تشير إلى تفسير الدوافع بالمطامع.

في قصائد أخرى كثيرة نجد ذلك الخراب الذاتي وخراب الكون ببعديه الزماني والمكاني. كما في سر الزجاجة أسئلة في مهبها، تراتيل م السرية، كوميديا السواد. في قصيدة (وقائع الزمن الآخر) يخرج الشاعر من هذه الرؤيا السوداء ويقدم تفاؤلاً بالمرأة وقدرتها على المعجزة التي تظهر المسيح ثانية.

القصيدة الوحيدة التي كادت أن تشكل رؤيا نموذجية صوفية هي قصيدة (ليلة انشق القمر) وهي قصيدة ذاتية تميل إلى الذوبان في المطلق أو الحب. إلا أن الشاعر في المقطع الأخير منها:

وكأنك يا حب استأثرت بما أخفيت من التهيام،

ورحت تجرجرني كي أؤمن يا كافر

يصف الحب بالأنانية ليس بالمعنى الحرفي ولكن بمعنى أن الحب يحب ذاته وجوهرها الحب، وهو يريد الاحتفاظ بجوهر لأجل أن يبقى حباً. ويصفه بالكفر أيضاً، بمعنى أن جوهر الحب هو الإيمان به والحب يريد أيضاً الاستئثار بهذا الإيمان والاحتفاظ بجوهره ليبقى حباً. وهذا يتعارض مع الرؤية الصوفية من الافتنان بالمطلق والولع والشغف اللانهائي به (رغم كل شيء). إن المفردات الصوفية وبعض الرموز والعلامات الأخرى التي استخدمها الشاعر في مجموعته لم تتح لنا السفر في كينونتها ولم تجعلنا نشارك في إعادة بناء النص وإنتاجه عبر ما تحمله هذه الرموز من أحلام وتخيلات وما تستدعيه من شطح. إنها لم تكن حمالة أوجه، بل أظن أن الشاعر أراد من استخدامها أن تكون حمالة جمال، وقد أدت مهمتها على أكمل وجه فجاء النص الشعري في المجموعة مثيراً لا بعلاقاته الدرامية لكن بكائناته الذاتية الجميلة التي كانت تخرج إلى السطح بين حين وآخر كحوريات الماء بغنائهن السحري. إنهن حوريات يشبهن الشاعر تماماً!، فلماذا لم يرغب الشاعر في استخدام الفن والفكر والأسطورة لجعلهن كما في الأساطير قادرات على جذبنا إلى الأعماق. لماذا لم يخلع الشاعر ذاتيته قليلاً ليغطس مع كائناته إلى الأعماق حيث العوالم أرحب؟.

إن هذه القضية، قضية التداخل بين الذاتي والموضوعي لا تبدو واضحة جداً إلا في بعض قصائد المجموعة، فالشاعر كما يبدو يفيض من رؤيا فكرية واضحة تنهض بأسئلة الخراب للذات والكون. وهو قلما أعطى هذه الرؤيا بعض الخصوصية الدلالية (الموضوع) (الحوريات) أي أنه في معظم القصائد كانت البؤرة الشعرية واحدة، اختلفت فقط بطريقة التعبير الفني عنها. القصائد الموضوعية التي حملت في دلالتها الخاصة (حورياتها) تلك الرؤية العامة هي قصائد قليلة كما في (المفتاح) و(حكماء الصمت) (من كآبات الورق). إن شعر الحداثة العربية على رأي د. سعد الدين كليب قد طرح كثيراً من النماذج الفنية التي استوعبت تجربته الجمالية في علاقته بالواقع. بحيث يمكن القول إنه لا وجود لظاهرة أو حالة في الواقع العربي المعاصر لم يكن ثمة نموذج فني يستوعبها أو يجسدها سواء أكان الأمر مرتبطاً بما هو اجتماعي أم سياسي أم وجودي أم نفسي. مثلاً قصيدة الصقر لأدونيس على رأي د. كليب تقدم الصقر نموذجاً بطولياً يقوم بالتحدث الأساسي في القصيدة طوال الوقت. الراوي أو الشاعر لا يتدخل إلا قليلاً لتوضيح الموقف الفكري في القصيدة أريد من ذلك توضيح الفكرة السابقة عن التداخل بين الذاتي والموضوعي لدى الشاعر في مجموعته، فهو كما أسلفت لم يقدم لنا (حورياته)، بل قدم لنا نموذج الشاعر الذي يروي، وقد فوت علينا وعليه بذلك الكثير من الدرامية الشعرية. صحيح أن قصائد المجموعة لم تقدم ذاتية الشاعر الصرفة، بل قدمت موقفه الذاتي من بعض القضايا الوجودية والفكرية، إلا أن خلق نموذج موضوعي في القصيدة الشعرية قد يمنح الشاعر قدرة أشد على المعالجة الفنية للقضايا المختلفة فهو يفرض بناء شعرياً درامياً حيث تتعدد الأصوات وتتناقض وتتجادل وتتطور الصور من بعضها وتتواشج فيما بينها وتصطرع المشاعر والأحاسيس ويغدو التداخل بين الذاتي والموضوعي عاماً في النص كله (د. كليب). إنني أفكر أخيراً بأن القصيدة العربية المعاصرة تحولت إلى قصيدة نمطية مملة. وقد جاءت هذه النمطية من أنها قصائد تريد أن تقول كل شيء في كل قصيدة. لقد اختفى النموذج الفني الموضوعي، واختفت نماذج مثل حفار القبور للسياب، وقد ندرت جداً قصائد يكون فيه الراوي غير الشاعر، وأصبح الشاعر في القصيدة العربية الحديثة، هو الراوي والملك والفقير والمجنون والمضطهد والفيلسوف والانتحاري والشهيد والعاشق والصوفي والشهواني. كل ذلك يمكن أن نجده في تضاعيف قصيدة واحدة، دون أي نمذجة فنية واقعية. فأية فضاءات جمالية أو

فكرية يمكن أن تحمل مثل هذه القصائد؟

أعتقد أن الشاعر نقشو قد انتبه إلى هذا الأمر، واختار أن يشحن قصيدته جمالياً عبر استخدامه لتلك الأجواء الصوفية. إن نصوصه تحاول الاستفادة من المتخيل الصوفي لتوسيع حدود الشعر دون أن تقيده بأية رؤيا صوفية دينية، وهي تحمل حداثة جميلة غير متعالية على التراث ونصوصه العظيمة المؤسسة، هي حداثة نابعة عن مساءلة الماضي وتشوف المستقبل. وأظن أخيراً أن سر الشعر الأعظم لن يلين لأي علم كان، ولا توجد ولن توجد أية قوانين صارمة تجعل من هذه القصيدة جميلة ومن تلك قبيحة، ولا توجد أية نظرية نقدية مقنعة لجوهر الشعر. فإلى أي مرجعية نحتكم؟ إلى المرجعية الذوقية أم النفسية أم البنيوية؟. أسئلة ستظل حاضرة مشتعلة ما دام الشعر حاضراً مشتعلاً وقادراً على تقديم المفاجآت، هو ليس كالعلم يتطور تراكمياً عبر الزمن، إن الفيزيائي اليوم يعرف عن الفيزياء أكثر مما يعرف نيوتن، وهذا ما لا نستطيع قوله عن أي شاعر معاصر وآخر من الماضي أو آخر معاصر له أيضاً. إن الأدب عموماً لا يسير مثل العلم وفق خط بياني صاعد يعبر عن التحسن والتقدم، ولن يصلح أي كتاب من نموذج (نضرة الإغريض في نصرة القريض) للمظفر العلوي. أو نموذج (طبيعة الشعر) لهربت ريد لأن يكون معياراً جيداً للشعر.

٣ـ إضاءة إيقاعية:

تشكل البنية الإيقاعية مستوى أساسياً من مستويات النص الشعري، إبداعاً وتلقياً ولأهمية هذا العنصر نجد علماء الشعر منذ القديم يعدّونه أحد أركان فن الشعر. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم جهود الفراهيدي والأخفش وغيرهم. في العصر الحاضر ازداد الوعي بأهمية الإيقاع وتغيرت النظرة إليه فأصبح لا يُعدُّ ملحقاً خارجياً على سطح الخطاب الشعري وأصبح ينظر إليه باعتباره أشمل من الوزن. ربما كان التجديد الإيقاعي لشكل القصيدة العربية في شعر الحداثة في بداياته الأولى هو التجديد الأكثر حضوراً إلى الآن وإثارة للحوار والنقاش بين المؤيدين والمعارضين. ولعل كتاب نازك الملائكة، في قضايا الشعر المعاصر. يقدم إضاءة كافية للتجديد الإيقاعي، الذي جاء به شعر الحداثة. إن الحداثة حين طرحت هذا الشكل الإيقاعي المفتوح الذي يعتمد على تكرار استخدام التفعيلة، فتحت الباب واسعاً أمام احتمالات إيقاعية لا تحصى، فليس هناك شرط أو قيود تتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة ونوعها. وليست هناك قيود على القافية. لا شك بأن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها من حيث كيفية تنظيم الشاعر لإيقاع النص الشعري. وفي هذا الإطار يمكن أن نتحدث عن نصوص مجموعة (ليلة انشق القمر) من خلال النقاط التالية:

١ـ نموذج التفعيلة المستخدم ٢ـ السطر الشعري ٣ البيت الشعري (القافية).

أولاً ـ نموذج التفعيلة المستخدم:

اعتمد الشاعر تفاعيل البحور الصافية، وهذا من أساسيات الشعر الحديث. لم يحاول أبداً أي انتهاك عروضي ولم يسقط في مطبات الكسور الوزنية، ولم يجرب كما جرب غيره مزج التفعيلات في نص واحد. استخدم الشاعر في بناء نصوصه التفاعيل الآتية: فاعلاتن (الرمل) ـ فعلن (الخبب) ـ فعولن (المتقارب) ـ مفاعيلن (الهزج) ـ متفاعلن (الكامل) ـ فاعلن (المتدارك). وهو بذلك قد استخدم جميع نماذج التفعيلة المتاحة.

المثير للانتباه هو استخدام الشاعر لفاعلاتن في تسع عشرة قصيدة من قصائد المجموعة البالغ عددها خمساً وأربعين، أي ما يشكل (٤٢%) كنسبة كلية. وبعدها يستخدم الشاعر (فعلن) بنسبة (٢٤%)، وبعدها تأتي فعولن مشكلة نسبة (٢٠%). فلماذا هذا الطغيان الإيقاعي لفاعلاتن؟ ربما تكون الإجابة الأبسط، التي يقدمها بعضهم، هي أن

لكل شاعر تفعيلة مفضلة يرتاح إليها، وهي تناسب بما تخلقه من إيقاعات المناخ النفسي للشاعر. لا أستطيع القبول بهذا التفسير لأن أي تفعيلة بحد ذاتها لا تشكل نمطاً إيقاعياً يمكن أن نصنفه بالهدوء أو الشجن أو الغضب. إن أهميتها أو دورها الإيقاعي يتجلى في طريقة توظيف الشاعر لها. ففاعلاتن مثلاً تصلح لأن تشكل نصاً غنائياً ضاجاً بالإيقاع، وهي تصلح أيضاً لأن تشكّل نصاً طافحاً بالهدوء المفكر أو الانفعالية اللطيفة أو الشجن العميق. ثمة سؤال آخر يراودني بشأن هذه التفعيلة: لماذا عموماً لا تستخدم هذه التفعيلة إلا نادراً في التجارب الشعرية المعاصرة؟ في حين أنها تظهر بكثافة عند بعض شعراء مدينة حمص من الأجيال الشعرية المختلفة؟ ولماذا ظهرت بشكل مكثف أيضاً في نصوص شعر الحداثة منذ بداياته وحتى نهاية الثمانينات تقريباً، عند عبد الوهاب البياتي مثلاً، وعند خليل حاوي، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، ومصطفى خضر، ثم أصبحت بعدها نادرة الاستخدام؟

ما يثيرني أيضاً هو تفعيلة فعلن التي استخدمها الشاعر نقشو كثيراً أيضاً. وهي تفعيلة تكاد تظهر عند مستخدميها من الشعراء في نمطين، الأول هو نمط التفعيلة النثرية، أي أنها تقدم للشاعر إمكانية الاستفادة من تقنية النثر السردية. والثاني هو نمط التفعيلة الغنائية الراقصة كما هو الحال في بعض قصائد الشاعر نزار قباني ذات التفعيلة فعلن. فهل لهذا السبب مثلاً تغاضى الشاعر محمود درويش عن هذه التفعيلة تغاضياً مطلقاً خلال تجربته الشعرية الطويلة، ولم يستخدمها إلا في نصوص قصيرة لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة. لا أستطيع إلا أن أطرح مثل هذه الأسئلة، ولا أستطيع إلا أن ألاحظ أن تكرار استخدام الشاعر لتفعيلة معينة في نصوصه المختلفة يؤدي إلى نشوء دفتر لغوي عند الشاعر يناسب هذه التفعيلة مفرداتٍ وأنساقاً لغوية. ففي كل نصوص المجموعة المكتوبة على فاعلاتن نلاحظ بجلاء هذا الدفتر اللغوي.

قصيدة (غبار الأسئلة الأولى) ـ مثلاً ـ تحفل بمثل هذه الجموع: النهايات، القراءات، المساءات، الضياعات، الانحسارات، العشيات، الحبيبات. وفي قصيدة (حضور الغياب) وهي أيضاً تستخدم إيقاع فاعلاتن نجد مثل هذه الجموع: غلالات، بدايات، في قصيدة (كلام من مقام الصمت) نجد أيضاً: القراءات، البراءات، المسارات، البدايات، في قصيدة (من أوراق سادن الخيبة) نجد الحكايات، الغزالات، الغاربات، الراقصات، الغافلات، الفاتنات.

هل أستطيع أن أعمم هذا الرأي فأقول إن عقل الشاعر الفني يُنشئ في البواطن القاموس اللغوي الخاص لكل تفعيلة يستخدمها الشاعر، فيعيد استخدامه كل مرة يكتب فيها الشاعر نصاً على ذات التفعيلة. وهل أصبحت إذاً قصيدة التفعيلة التي هي وليدة الحرية الجمالية عبئاً وقيداً فنياً؟، وهل أصبحنا نقرأ قصائد تفعيلة من لزوم ما لا يلزم؟ وهل يوجد استثناء شعري لهذه القاعدة؟ الاستثناء الوحيد الجميل الذي أجده حاضراً في ذهني هو الشاعر محمود درويش. فهو بقدرته الفنية الخارقة استطاع أن يطوع اللغة والإيقاع العروضي بحيث انصهرا معاً في سائل سحري شفاف تسبح فيه القصيدة كائناً مكتملاً بجماله.

ثانياً ـ السطر الشعري:

عندما غاب الشطران الشعريان المتناظران في القصيدة العمودية وحل محلهما السطر الشعري الواحد كان ذلك علامة على انطلاق الشعر العربي ليرتاد آفاق الحداثة. يؤدي السطر الشعري وظيفة إيقاعية هامة فهو يتحكم بالإيقاع بقدرته على الحد من تدفقه وانسيابه أو قدرته على تسريعه، كما أنه يدخل في صلب الفضاء الشعري من حيث تكوينه وتشكيله. يستطيع الشاعر الحديث أن يتلاعب بالسطر الشعري كما يريد، وهو بالتالي قادر على استيقاف القارئ واستمهاله والتأثير فيه عن طريق التحكم بالألفاظ المختارة ورصفها

جنباً إلى جنب. قد يطول السطر الشعري وقد يقصر، قد يصبح تفعيلة واحدة أو أحياناً جزءاً من التفعيلة وقد يبلغ أكثر من ذلك. وهذا ما يشكل الدفقة الشعرية وهي برأيي بحاجة إلى سلطة الشاعر كيلا تغرق الأوراق بفيضانها الأزرق، فتتحول القصيدة عندئذ إلى طوفان، لا يسمح بالوصول إلى قرار المعنى وقرار الوزن. هذا ما نلاحظه مثلاً في القصائد التي تعتمد على التدوير الذي يكسر أفقية السطر الشعري. في قصائد المجموعة نلاحظ أن السطر الشعري يتميز بالطول عموماً:

قال، لا تنأوا كثيراً في القراءات لأن السير لا يؤمن في السلم (قصيدة المفتاح)

هاهي الساعة أيقونة صمت في فراغ أزرق الطلعة يا بغداد (كوميديا السواد)

في المثال الأول نلاحظ تكرار ست تفعيلات للرمل (فاعلاتن)، في المثال الثاني أيضاً ست تفعيلات متشابهة، في المثال الثالث أيضاً هناك ست تفعيلات من الرمل. إذا أخذنا أمثلة من قصائد ملتزمة بتفعيلة المتقارب (فعولن) نلاحظ أيضاً أن السطر الشعري يميل إلى الطول عموماً:

وغيرت الأرض ميعادها بعد طي الوعود ولجم الغضب (كأني الذي كنت) (ثماني تفعيلات) وكونوا كما قال فيكم حكيم الرمال جنود الغضب (لهاث البياض) (سبع تفعيلات)

وفي القصائد الملتزمة بتفعيلة فعلن (الخبب) نلاحظ أيضاً ظهور السطر الشعري الطويل:

المرة تلو المرة ندخل في نفق التاريخ حفاةً (أحزان الماء) (ثماني تفعيلات)

تصلح هذه الملاحظة لتؤطر قصائد المجموعة كافة بكل تنويعاتها العروضية. ويبدو أن الشاعر يميل إلى إطالة الدفق الشعري، ويبدو أن تقنية التدوير التي يستخدمها تكراراً قد ساعدته أحياناً على (تقصير نفس الدفقة الشعرية):

كل ما قلت انقطاع في شتات الزمن

المخمور

أسميت مراميه وصولاً ونسميه الشتات

قلت ما قلت،

وما قلت لنا إن الذين استأثروا عرش المرايا

بعضهم كان الجناة.

هل يساعد مفهوم (لذة الكتابة) في فهم هذه الدفقات الشعرية الطويلة؟ وهل تساعد تعابير مثل (فض بكارة جسد أبيض بقلم فحل) أو (الكتابة فعل جنسي فيه من الألم قدر ما فيه من المتعة) في إضاءة الفكرة السابقة!.

إن النص الشعري يكاد يكون أنثى يراودها الشاعر عن نفسها، تغيب وتحضر تتخفى وتتجلى، إلى أن يستطيع الشاعر بعد استخدام جميع مهاراته اللغوية والشعرية والجسدية أن يصل إلى تلك الذروة المشتهاة. إن الشاعر حين يقوم بحجب عقله الفني أثناء فعل الكتابة يقوم بالسماح للذة الكتابة بالطغيان وهذه اللذة أستطيع مقارنتها باللذة الجسدية التي تتصاعد باطراد حتى تبلغ غايتها القصوى دون الاهتمام بأية قواعد أو شروط. إن الدفقة الشعرية التي تطول وتطول ما هي برأيي إلا تعبير عن استسلام الشاعر المطلق للذته الداخلية وعدم التفكير في تهذيب هذه اللذة وجعلها صالحة لمزاج الآخر المتلقي.

ثالثاً ـ البيت الشعري:

لئن اختفى البيت الشعري التقليدي بشطريه المتناظرين من الشكل الجديد للقصيدة الحديثة إلا أننا نستطيع أن نتحدث عن مفهوم للبيت الشعري يمكن ملاحظته في قصيدة التفعيلة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسطر الشعري والقافية. إن البيت الشعري الجديد هو الأسطر الشعرية بين وقفة ووقفة أو قافية وقافية. وإن الشاعر عندما يعلن عن الوقفة فهو يعلن عن نهاية البيت، وقد يكون ذلك في كل سطر وقد يستغرق عدة أسطر. فهل يمكن الحديث عن استقلالية للبيت الشعري الحديث أم أنه خلية

أساسية من خلايا النص الشعري تتحد مع بعضها لتشكل كائن القصيدة؟.

لقد التزم الشاعر نقشو بالقافية التزاماً حاداً وصارماً. فتميزت وقفاته الشعرية بالتواتر الكثيف، الذي اعتمد على تكرار القافية نفسها في كل قصيدة. في قصيدة (سر الزجاجة) مثلاً يشغل البيت الشعري سطرين شعريين أو ثلاثة على الأكثر التزم الشاعر في نهايتهم بقافية رويها حرف اللام، وهذا ما نلاحظه في (ترنيمة المريد) و(تراتيل م السرية) وقصائد أخرى. ما الذي تقدمه هذه التقفية الكثيفة للنص الشعري؟ هل تصعد من الإيقاع الشعري؟، ولماذا يبحث الشاعر نقشو عن مزيد من الإيقاع، وإيقاعاته الشعرية واضحة جلية باقتدار؟ هل هي محاولة لضبط الدفقة الشعرية؟ وهل يشكل الشاعر بين كل قافيتين بيتاً شعرياً منجزاً، يرتاح إلى إنجازه ويفكر بإنجاز بيت شعري آخر دون النظر إلى فضاء القصيدة كله؟ وهل وقع الشاعر الحديث من جديد في ذهنية التقليدية الشعرية دون أن يدري؟

إن بنية شعر التفعيلة ذات طبيعة تكرارية وأهمية الإيقاع تتأتى من قدرته على تنظيم النص الشعري في إطار تكراري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها من النص. وذلك بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع. هذا الكشف لا تكمن أهميته في مجرد الإحصاء بل أيضاً على المستوى الوظيفي. يمكننا أخيراً أن نشير إلى مظاهر التكرار التالية في قصائد المجموعة:

١ـ التكرار العروضي: وذلك باستخدام كل التفاعيل الخالصة المتاحة، وباستخدام أميز لتفعيلة الرمل (فاعلاتن).

٢ـ التكرار المعجمي: وقد تم ربطه بنموذج التفعيلة التي يستخدمها الشاعر في كتابة نصه.

٣ـ التكرار الصوتي، وهو تكرار أصوات القافية الذي جاء واضحاً وحاداً ولم نستطع فهم مبرراته تماماً.

٤. إضاءة أخيرة:

القمر الغامض ينير عالماً غامضاً

من الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها تماماً

حيث أنت نفسك لا تستطيع أن تعبر عن نفسك تماماً

ولا ترغب في أن تعبر عنها

أستطيع أن أضع هذا المقطع الشعري لـ (والاس ستيفينس) قرب صورة غلاف المجموعة وقرب عنوانها ليلة انشق القمر. فهو يعبر عن رأي الانطباعي بعد قراءة المجموعة ودراستها. إن قضايا الغموض والإبهام في النص الشعري ومشاكل تأويله ستظل تخلق نصوصها الموازية للنص الشعري، وسيظل الشاعر وحده بقدرته الفائقة على الابتكار الممكن الوحيد لتأطير مثل هذه النصوص. فالإبداع يجب أن يسبق النظرية وكل تأسيس لنظرية ما قبل الإبداع هو تأسيس باطل (أدونيس).

إن هذه المجموعة تمثل نموذجاً متقناً من نماذج قصيدة التفعيلة المعاصرة، فالشاعر قادر على الإمساك بأدواته الفنية واستخدامها في رسم لوحة القصيدة بمهارة. وهو أيضاً يتمتع بوعي حداثي فكري قوامه الأسئلة التي تثير العقل بفلسفتها والروح بحماستها وصدقها. وقد استطاع أن يقدم في المجموعة خطاباً نقدياً عبر من خلاله عن موقفه من بعض القضايا الفكرية والسياسية المعاصرة، كما أنه لا يخلو أيضاً من إشارات ذاتية. وعموماً أرى إن الشاعر محمود نقشو ينتصر في قصائد مجموعته لشعرية المعنى من خلال احتفائه بالمعاني. وهذا ما يميز هذه المجموعة عن مجموعات الشاعر السابقة، فهي تنتمي إلى المشروع الفني والجمالي الذي يتبناه الشاعر لكنه يخرج قليلاً عن ذلك ويتميز بكتابة القصيدة الرؤيا.

المراجع:

١ـ الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، ترجمة حنا عبود.

٢ـ طبيعة الشعر، هربت ريد، ترجمة د. عيسى عاكوب.

٣ـ مقدمة للنفري، يوسف سامي اليوسف.

٤ـ وعي الحداثة، د. سعد الدين كليب.

٥ـ مقدمة في العلاقة بين النقد والمتلقي، مقالة، محمد علاء الدين عبد المولى.

q q

رواية : (المعراج) لابتسام التريسي
بحث عن الذات الضائعة

نجيب كيالي

تغوص هذه الرواية – وهي العمل الروائي الرابع للكاتبة- في وجدان الفلسطيني (يوسف) الذي فقدَ دارَه في بلدة (عين كارم) بفلسطين، ومع الدار فقدَ عالماً كاملاً من المحبة وروابط الألفة، فهو أمام جرحين وضياعين، كلاهما يؤجج الآخر.

تؤسس الروايةُ منذ البداية خطَّها في الاتجاه إلى داخل المأساة الفلسطينية، وتنصرف عما بات يعرفه الجميع من ظروفها الخارجية وتداعياتها، بل إنها تهتم بانعكاسها على الذات الفردية، وتتخذ من يوسف وسيلة لذلك، فهو منذ يفاعه متعلق بجبل العقود حيث تتمثل له المرأة/ الحلم في خزامى الراعية، ومع الطرد من فلسطين يزداد تشبثاً بالصورة الحلمية للمرأة رغم زواجه من (جميلة)، وكلما صدمته الحياةُ بخيباتها وضاقتْ مساحتها أمام عينيه فتح له الحلمُ صدره الرحب.

إنَّ خزامى بما تحمله من إيماءين واضحين إلى رائحة المرأة ورائحة الزهرة العربية الذائعة الصيت تشكّل في النص بؤرةً فائقة الأهمية، فهي في حياة يوسف تتناسل في نساء كثيرات بعضهن من الواقع، وبعضهن منسوجات على نَوْل الحلم:(سارة، عائدة، أكيكو اليابانية، نارا ماتا الهندية، درية، نفيسة خانم)، والمرأة في الرواية تعني: (الحبَّ الذي يصلُ الأرضَ بالسماء)(١)، وهي مفتاح للأبعد، والأعمق، والأخفى، والألذ، والأغنى، وتتعدد في مدلولاتها بين المرأة/ الأنثى، والمرأة/ الأرض، والمرأة/ الخصب، والمرأة/الإبداع.

وفي رحلة بحث يوسف عن ذاته يتجاور خطَّا الضياع والهدى، فيوسف تارة في الأول، وتارة في الثاني، لكنه دوماً يفتش عن الألوان الناقصة في لوحة وجوده، هذه اللوحة لا تستطيع زوجته (جميلة) أن تسدَّ ما فيها من نقص، وكيف تسدُّه؟ والعلاقة بينهما فاترة، يرجع فتورها إلى رغبة يوسف في الانسلاخ عن الواقع المفروض عليه.. لقد أرغمته أمه على الزواج منها، وهي قريبته، لكنَّ روحه كانت طائراً يحلّق في سماوات أخرى.

تنقسم الرواية إلى قسمين: في الأول منهما حديث عن نشأة يوسف، ومأساته، وكفاحه بعد الطرد من فلسطين، وبحثه عن ذاته وحلمه في الواقع. أما القسم الثاني المعنون بـ(مسرح الروح)، ففيه يموت يوسف في الكويت ليتابع رحلة البحث عن مبتغاه بعد الموت.. إنَّ القسم الثاني يمثّل معراجاً خاصاً لبطل الرواية يطوف من خلاله بالأرض، ويتعرَّف نماذجَ من البشر، ويخالط أدياناً مختلفة، ويعايش عاداتٍ وتقاليد وأنماطاً حياتية متنوعة، لهذا نراه في اليابان، والهند، وتركيا، وحلب، ودمشق، هذا الحضور الواسع ليوسف بعد غيابه الجسدي يشف عن توق الروح إلى

الإخاء الإنساني والتعارف بالمفهوم الإيجابي أو القرآني.(٢)

تنتهي الرواية برؤية يوسف لقبره رؤية روحية.. يراه في (عين كارم) التي طُرد منها وهو يرغب في العودة إليها، والقبر هنا مرقد رمزي، وختامُ عمر دار بصاحبه، وانتهى حيث بدأ.

خصوصية الرؤية:

تمتاز رؤية الكاتبة بانفتاح الأفق على مناهل شتى أهمها: التراث الديني الإسلامي، وتبدو استفادتها منه عصرية، إذ تنهل من قصة(يوسف بن يعقوب) القديمة المعروفة بقوة أثرها، ومن النظرة الصوفية للوجود لتتحدث عن ضياع الذات ليوسف الفلسطيني المطرود من عين كارم، إلى جانب هذا غدَتْ رؤيتَها بمناهل أخرى دينية وغير دينية كالبوذية، والمسيحية، والفلسفة المادية عند بلزاك، وانعكس ذلك كلُّه على جسد الرواية نضارةً وثراءً، كما أنها- بالإضافة إلى ما سبق- استندتْ إلى تفاصيل معرفية كثيرة تتعلق بخصائص الشعوب والأمكنة التي جرى فيها المعراج اليوسفي الروحي، والرواية بهذه التفاصيل تذكّرنا بالغنى المعرفي الذي تميز به أدبُ الرحلات الأوربي.

غير أنَّ الأبعاد الثقافية في الرواية تفقد كثيراً من وهجها إذا لم تكن موظفةً لمقاصد النص، وبمساءلة الرواية عن تلك المقاصد نجد ثلاثَ نقاط بارزة:

* تحمل الرؤية في رواية المعراج دعوةً واضحة إلى تمازج الثقافات وتفاعل الديانات بدلاً من تصادمها.

* ترفع الحبَّ عالياً إلى ذروة القيم، وتجعله باباً للكشف والعثور على الذات الهائمة المتناثرة.

* تقدِّم رداً بالمعرفة الإنسانية المفتوحة الأطراف على الانغلاق العنصري الذي مثّله غاصبُ فلسطين.

وقد يقول قائل والمرارة تملأ فمه: إنَّ انسياح يوسف روحياً في العالم بقدر ما هو رائع قد يكون مجرد تعويض عن العودة إلى الأرض الحقيقية في فلسطين، ولا شك أن هذا القول يستحق التأمل.

في الخصوصية الفنية:

تطرح صاحبة الرواية من خلال كتابها هذا نمطاً لرواية الوجدان حيث يبدو الواقع ظلاً، والحياة الساخنة الثرية في الداخل.. في القلب، هذا النوع من الكتابة يتطلب – كما أعتقد – حفراً معرفياً في بواطن الشخصيات، واستكناهاً لرؤاها وأحلامها، وفهماً لتأرجحاتها بين ما تحب وما تكره.. بين المتاح لها وغير المتاح، وهو يتطلب أيضاً لغةً سردية تستطيع مع محمولاتها النفسية والمعرفية أن تدخل قلوبَ القراء على جسر من الرهافة والعبير والضوء.

إنَّ محاورة التكنيك الروائي لهذا النص تملؤنا بقدر كبير من الرضى، فنشعر أن الكاتبة قادتْ روايتها باقتدار، واستطاعت أن تفي بمتطلبات الرواية الوجدانية، ولتحقيق ذلك استعانتْ بعدد من التقنيات الفنية، منها:

١- سرد هادئ ذو طبيعة جوَّانية: وهو يتيح للقارئ فرصة التأمل فيما وراء الأحداث، والأوصاف، وأفعال الشخصيات، يغريه بالتماس الضوء البعيد الخافت لما قيل بين السطور، وما قيل إلماحاً، وما قيل مقطَّعاً، وينبغي جمعُه كحبات المسبحة في خيط واحد يجود به وعيُ القارئ اللبيب، كما أنَّ هذا السرد حينما يتعلق بالجغرافيا وطُرز الأبنية يثير فينا الرغبة لاكتشافها بنظرة جديدة تخترق مكوِّناتها الخارجية إلى كيانها الأعمق: (لم يعلّق يوسف، كان يستكشف المكانَ بروحه قبل عينيه، وأحسَّ الأشياءَ قريبة جداً من نفسه، البيت من الخارج يبدو صغيراً وهزيلاً، فقد تعلَّم اليابانيون جعلَ منازلهم جزءاً من حدائقهم).(٣)

٢- عتبات شعرية: حرصت الكاتبة على

افتتاح أكثر فصول روايتها بمقاطع شعرية أشرعت البابَ على العمق والسؤال والمغنطة الشعورية:

(يفاجئني الصباحُ بشمسه كتفاحة حمراء
لن يكون العمر قد تأخر
لأعود إليكِ
مترنماً بأناشيد البدو الرحل
ومبتهلاً للظلام
بكامل خفقات القلب).(٤)

لو جرَّبنا حذفَ هذه المقاطع لوجدنا أنَّ بنية الرواية أصيبتْ بعطبٍ كبير، فالكاتبة جعلتِ المقاطعَ المذكورة جزءاً من المعمار الروائي، والملاحظ أنها جميعاً من شعر النثر، أو الشعر المترجم، وأصحابها بعضهم من الشعراء العرب، وبعضهم الآخر من شعراء العالم، ولا شك أنَّ هذا يتضمن دليلاً إضافياً على اتساع الأفق الثقافي في الرواية الذي سبقتْ إليه الإشارة.

من الشعراء أصحاب المقاطع المومأ إليها: السوري: شاهر خضرة، الفلسطيني: خالد الجبور، الإماراتي: خالد البدور، الهندي: طاغور، التركي: ناظم حكمت.. إلخ.

٣- عتبات نثرية: مع العتبات الشعرية نجد في الرواية عتبتين نثريتين، أولاهما لـ(هيراقليطس) جاءت قبل قسمها الأول المعنون بـ(على تخوم النور)، والعتبة الثانية جاءت قبل القسم الثاني في الرواية: (مسرح الروح)، وهي مقطع لأبي حيان التوحيدي من كتابه: (رسالة الحياة)، كلا العتبتين تشكّلان مفتاحاً لما أتى بعدهما، ولا سيما مقطع التوحيدي الذي يميز فيه بين الحياة الدائمة والمنقطعة، بين الدهر والزمان، وقد كان في هذا تنبيه لوعي القارئ إلى انعطاف الرواية إلى مسار مختلف عن مسار القسم الأول.

٤- نصف الكأس المملوء: أعني أنَّ الروائية كانت تقول شيئاً، وتترك للقارئ أن يتخيل أشياءَ أخرى، فهي قد حققتْ إلى درجة حسنة ما يُعرف نقدياً بـ(شراكة المؤلف والقارئ في إنتاج وعي النص)، وقد لا يروق هذا النمط الروائي للقراء التقليديين الذين اعتادوا حالةً من التلقي السلبي والأفكار الجاهزة، لكنهم لا يلبثون طويلاً حتى يكتشفوا عذوبة التفاعل والمشاركة، ولا سيما حينما يتعلق الأمر بالحب وهو فلك دارتْ حوله الرواية: (سمع شهقة امرأة كانت تصرخ، وهي تتقدم نحوه بلهفة، احتوتْ كفَّه بين يديها وقبَّلتها، تدحرجتْ دموعها لتغسل وجنتيها، أشاح بوجهه، ليست هي).(٥)

إن عبارة: (ليست هي) تحرِّض المتلقي على التفكير في المرأة التي أراد صاحب العبارة أن تكون معه بدلاً من المرأة الماثلة أمامه.. أهي خزامى أم فاطمة أم فتنة؟ أم سواهن من النساء اللواتي عايشنه واقعاً أو حلماً؟

٥- الترميز الدلالي للأسماء والأمكنة: أسهم في إغناء الرواية بالتقاطعات الفكرية والتاريخية والانزياحات، وزاد من درجة التفاعل عند القارئ – كما أظن - إذ حرَّضه على إقامة شبكة من التواصل بين الروامز ومرموزاتها، وملأه بفيوضات شتى انهمرتْ عليه من سُحب الترميز الغنية، من الروامز مثلاً:

* عنوان الرواية: (المعراج)، وفيه إيماء إلى قصة المعراج الديني بما فيها من الجلال والتحليق وحرارة العاطفة.

* اسم بطل الرواية: (يوسف)، وهو يحيلنا إلى قصة يوسف الدينية الشهيرة الغنية درامياً وفجائعياً، حيث تآمر على يوسف إخوته من أبناء يعقوب.

* عين كارم: التي انطلق منها يوسف الفلسطيني، ولها صلة تاريخية بكل من النبيين: زكريا ويحيى، والسيدة: مريم العذراء.

٦- ظل من الشاعرية، ظل من العامية: لا تخلو صفحة من صفحات الرواية من ظلال الشاعرية، لكنها ليست الشاعرية الإنشائية التي

تعطّل في النص حركته الدرامية، إنما هي شاعرية ساعدت الرواية على تحقيق هويتها الجوّانية التي تحدثتُ عنها: (يراها خلف جفنيه تحمل بيدها شمعة تحترق بسرعة، يتساقط دمع الشمع على أناملها، لكنها تبتسم! تتحول الأصابع إلى تمثال صغير من الشمع، وهي تقترب، وترتمي على صدره).(٦)

إلى جانب الشاعرية حضرت العامية في بعض الحوارات حرصاً على المصداقية في نقل المستوى اللغوي بحساسياته الواقعية ذات التأثير الخاص، كما ظهرت العامية أيضاً في الهناهين الشعبية التي لا يجوز زحزحتها عن عاميتها حرصاً على ما فيها من الحرارة والصدق والتلقائية: (نادولي هاالعريس لأقشع حلاته، وأقشع بياض عنقه مع جوز شاماته. ارفع عينيك واقشعها، وكل ما قالتك كلمة اسمعها، وكل المال اللي حطيتو ما بيسوى رووس أصابعها).(٧)

ملاحظات:

على الرغم من الصورة الزاهية للرواية إلا أن ثمة ملاحظتين أسوقهما باختصار:

أ- وقعت الكاتبة في القسم الثاني من الرواية فيما يمكن أن أسميه: (تكرار القالب الدرامي)، فيوسف كان ينتقل دوماً من بلد إلى بلد، ويلتقي امرأة تشبه خزامى كثيراً أو قليلاً، ثم لا يلبث أن يفقدها، صحيح أن حيثيات اللقاء مختلفة، لكنّ (الكليشيه) واحدة.

ب- سار السرد بسرعة كبيرة في بعض مقاطع القسم الأول، وهو ما شعرتُ به عند حديث يوسف عن خالاته، وعند حديث أم هشام عن النكبة والنكسة، وكأنهما متجاورتان في الزمن!

خاتمة:

تبشّرنا رواية (المعراج) بدخول المرأة في بلدنا سورية إلى عالم الرواية الحقيقية المتطورة بعد أن كان الإنتاج الروائي النسوي سابقاً مقتصراً في معظمه على موضوعات ضيقة، فهاهي ابتسام التريسي تدخل هذا المضمار بجدارة، وتقدّم في روايتها هذه طروحات غنية ضمن إطار من الترميز واللغة الراقية.

وإذا كانت قيادةُ العمل الروائي بما فيه من أحداث متعددة وشخصيات كثيرة تشبه قيادةَ شاحنة ثقيلة لها عشرات العجلات، ومع ذلك يُطالَب الروائي بأن يكون خفيفاً رشيقاً بحيث يُشعر القارئَ أنه يقود دراجةً هوائية، فإن صاحبة (المعراج) أشعرتنا بقدر كبير من رشاقة القص وسحر الفن.

* * *

المعراج – رواية ابتسام إبراهيم التريسي- ٣٣٦ صفحة – دار العوام- دمشق – صادرة عام ٢٠٠٨.

الإشارات:

(١) المعراج – ص ١٥١

(٢) التعارف الإيجابي: قائم على التفاعل، التعارف بالمفهوم القرآني: يبحث فيه البشر المختلفون ثقافة وأعراقاً عن بعضهم ليتكاملوا: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا) الحجرات - ١٣

(٣) المعراج – ص١٤٣

(٤) المعراج - ص ١٠٧+ ١٠٨

المصدر السابق – ص ١١١

المصدر نفسه – ص١١٠

المصدر نفسه – ص ٩٩

q q

قراءة نقدية لمجموعة شقوق المعنى الشعرية
لـ د. وفيق سليطين

محمد طه العثماني

مازال الخطاب النقدي الشعري العربي يعيش تصورات تدخله في إطار التنظير الذي يحاول أن يقدم ويشرح مفاهيم بعضها كان موجوداً أساساً في بنية النقد العربي القديم، ومنها ما جاء مستورداً من الغرب مع تقدّمه الفكري والعلمي فكانت أغلبُ البحوث والاستنتاجاتِ مستقاة من واقع ورؤيا مشوبين بالتأثر الكبير بتلك النظريات الغربية. ولكنّ هناك بعضاً من النقاد أفادوا منها ثمّ روضوها مع البنية الفكرية والروح الثقافية للمضمار الإبداعي العربي... كما فعل **د. كمال أبو ديب** في كتابيه (الرؤى المقنعة، وجدلية الخفاء والتجلي)، أو كما فعل **د. عبد السلام المسدّي** في كتابه (الأسلوب والأسلوبية)، **ود. عبد الله الغدامي** في كتابه (الخطيئة والتكفير)..إلخ...

سنقوم بدراسةٍ نقديةٍ لمجموعة شعرية مبتعدين فيها عن التنظير، مقدمين فيها الجماليات والفنيات الملتقطة والمبتدعة، ومظهرين تلك الزلات التي يقع فيها كل مبدعٍ يريد أن يبتكر ويقدم شيئاً جديداً.

هذه الدراسة تتضمن قراءة نقدية لمجموعة "شقوق المعنى" للشاعر د. وفيق سليطين، ولأن هذه المجموعة تنحو نحو التجديد في اللغة وتفجير الكلمة وتقديم إيحاءاتٍ ولقطاتٍ جديدة، آثرنا أن يتم التركيز على هذه الكلمة وقراءتها ضمن سياقها، المجموعة هي الأخيرة للشاعر بعد خمس مجموعات منها /في سماء الهديل، العتبات، معاكسة لأوابد الضوء/ وفيها يقدّم الشاعر تجلياته وتأملاته منطلقاً من نقطةٍ كامنةٍ في العمق ليصل إلى السطح ثم إلى الفضاء البعيد.

تحتوي المجموعة على ثلاث عشرة قصيدة، تنسج مناخاً خاصاً وتكمل كلّ واحدةٍ الأخرى تبدأ بقصيدة عبد الله في موقف الحرف وتنتهي بقصيدة فاصلة الشقوق، وما نلاحظه من عناوين هذه المجموعة أن مفرداتها تنتمي إلى حقل دلالي واحد، أو قريب من بعضه كـ/ معنى، حرف، صوت، شاعر/ تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهو مناخ الكتابة والشعر، أو كـ/ عبد الله، مريم، تبريز/ أيضاً حقلها واحد هو حقل أسماء العلم، أو كـ/ حديقة، شمس، ضوء/ حقلها هو الطبيعة، وهذا يوضح لنا أمراً، مفاده أنّ مناخ هذه القصائد وموضوعاتها متقارب، واللافت للانتباه أيضاً تكرار عنوان/ فاصلة من شقوق المعنى/ على ثلاث قصائد، وإفراد قصيدةٍ تحت عنوان "فاصلة المعنى" وقصيدة أخرى تحت عنوان "فاصلة الشقوق"، وهذا دليل آخر يؤكد أنّ المجموعة مؤتلفة تدور في فلك واحد، وأنها وإن كانت مقسمة إلى ثلاث عشرة قصيدة، ولكن كلها بنيةٌ واحدة تقدم لها وتتحدث عنها.

ـ تكوين المجموعة البنائي الدلالي:

تكمن بنائية هذه المجموعة في طريقة إنتاج الكلمة، وإحيائها في تربةٍ غير ترتبها، وهذا يؤكد زعمنا أن الشعر هو مزاوجة وتوليد عبر علاقات غير مألوفة في الكلام العادي والذي يحيله إلى رؤيا خلاقة وتخيّل.

وعلى هذه النقطة سأقف قليلاً. فكثيرٌ ما يسألني الأصدقاء عن تكون الشعر وما هي حقيقته وكيف يخلق..؟ ـ طبعاً إذا امتلك صاحبه الموهبة ـ وهل الشعر تكوّنٌ واعٍ وذو تصميم، أم أنه تداعٍ يولد عن غير قصدٍ عند كتابة القصيدة..؟

وكان الجواب دائماً.. عندما يكون الشاعر قد اختزن في اللاشعور لديه ثقافاتٍ كثيرةٍ، وقراءاتٍ جمّةٍ فإنها ستُسْهم في تكوّنه الفرديّ العضوي، والذي سيكون كالنمر الذي يهضم الظباء ولكن لا يصير ظبياً ويبقى نمراً وإنْ دخل في بنيته لحمُ ظبي، وهكذا الشاعر المثقف يكون قد هضم تراثه والثقافات الأخرى، ثم يتركها في اللاشعور لتعود وتظهر ولكن بطريقةٍ لا يدركها هو نفسه، فيكون قد أعاد إنتاجها بأسلوبٍ مغايرٍ لتراثه وللآخر، لتعبّر عن الشخص ذاته وعن منظوره الواعي.

وهذا ما أجده قد حصل مع الشاعر سليطين فعَلى ما يبدو أنه قارئٌ جيّد ومطّلع بكثافة على تراثه الشعري، ولإنتاج أسلافه الفكري، فتكوين الجملة الشعرية لديه دلالياً كان منطلقاً من التراث، ومنسلخاً عنه في الوقت ذاته،

فلنقرأ مقطعاً من قصيدة "عبد الله في موقف الحرف" لنتبيّن هذا، يقول: (١)

(الحرف حكومةٌ غيري "قال"

وعبد الله ينام على غيم الحلم....... يهيلُ تراباً عُلويّا.......

يرفع قشته فوق سِنام الدهر......... ويجرح)

هذا المقطع يقدّم لمفهوم يريد أن يبوح فيه الشاعر، ربما هو يكمن في قرارةِ نفس كلِّ شاعر وهو الاكتفاء بالإبداع والذهاب نحو التخيل، وترك القضايا النقديّةِ واللغوية للنقاد والقراء، ففي قوله: "الحرف حكومة غيري.. قال"، يبثّ الشاعر هنا شيئاً وينفي شيئاً آخر، فهو يُقرُّ للغير بالحكومة والنقد والتلقي، وينفي عن نفسه هذا، لأن مهمته هي الإبداع وهذا ما يظهره السطر التالي "وعبد الله ينام على غيم الحلم" فقد ظهر هذا السطر على لسان الشاعر، ولكن السطر الأول ظهر على لسان عبد الله ذاته، فهذا الانتقال بين ضمائر التكلم، وبين زمن الماضي والحاضر غذّى المقطع بمسافات تواترية عمّقت مفهوم المونولوج والدراما فيه، وهنا تكمن المفارقة الأولى.

أما الثانية فتكوّنت من علاقات التضاد التي تشي بها هذه المفردات، ففي قوله "يهيل تراباً علوياً" يبدو التضاد واضحاً بين أهال التراب أي أسقطه وبين "العلوّ"، وهنا تبدو الحركية /من إلى/

من ← إلى

كان علويّا ← صار سفلياً

وتنتقل الحركية أيضاً إلى العبارة التي تليها وبالطريقة نفسها، فالقشة كانت على الأرض ← فرُفِعَتْ إلى سنام الدهر،

من ← إلى

القشة على الأرض ← رفعت إلى سنام الدهر

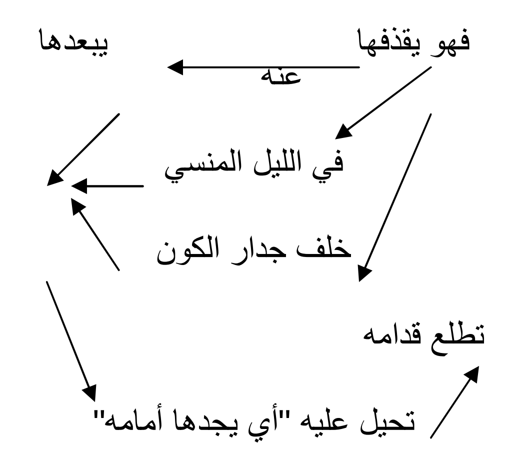
ثم تأتي لفظة "تجرح" لتمحو وتكتب في الوقت ذاته، فهذا المشهد الذي عبّر عن مضمونه يغيب أمام مشهدٍ ثانٍ، وهو أن عبد الله يجرح، فالجرح هو جرحٌ مجازيّ لأنه يجرح اللغة، فيحيلها إلى جمالٍ بلاغيّ.

إذن هذه التحولات والتغيرات التي يقوم بها عبد الله قدّمتْ لنا مفهومه اتجاه اللغة

والشعر، وما يبين ذلك قوله (٢):

(هذي لغةٌ أقذفها في الليل المنسيّ
في الليلِ الأليل
خلف جدار الكون.... أعريني منها
تَطلعُ قدامي)

فالتكثيف الذي ظهر في المقطعين الأوّل والثاني يظهر في هذا المقطع أيضاً ولكن هنا عن طريق العلاقات السببية



إذن هو لا يستطيع الانفكاك عنها أو التخلص منها، لأنها في جينات تكوينه وباقية رغماً عنه، ثم يبقى الشاعر على هذه الحال محاولاً أن يفهمَ معنى كلِّ هذا القلق والتوجس في داخله، فيحاول أن ينعتق عنها ولكن دون جدوى، فتبقى حالة التخبط مسيطرة عليه مزروعة فيه، وهذا ما يقدمه هذا المقطع أيضاً (٣)

(من يُبْصِرُ في هذا الليل بقلبي
كي ينسلني منها)

فهو يبحث عمن يعرف الحقيقة في جوهرها رغم ادلهمام هذا العالم، كي يخلّصه من التقلبات والتوجسات التي يعيشها، عندما تدركه اللغة وتعيش في مسام روحه، ثم ينتقل في نهاية القصيدة إلى حالة أخرى موازية للحالة التي يعيشها عبد الله الذي يمثّل معادلاً موضوعياً للشاعر... ألا وهي حالةُ الصوفيّ الذي تَتّحَدِ روحه بالذات الإلهية عندما تُتلى عليه آياتُ الذكر الحكيم، وهكذا جسّدتِ الشقوقُ الأولى للكلمات معاني ينفذ إليها الضوء ويتسرب من خلالها الفعل الإنساني وحالات انبعاثه.

ثم تأتي القصيدة الثانية التي هي تحت عنوان /فاصلة من شقوق المعنى/ لتكمل نمذجة الفكرة وتأطيرها في هذا المناخ ـ المناخ الصوفيّ ـ وسنقف على مقطعين منها الأول وهو: (٤)

(كانت التماثيلُ المُعلّقةُ في داخلي تتناوبُ
وأنا أدُورُ بينها..... أصْعدُ.....
وأتَرَجّلُ......
مصطنعاً الانهماكَ في العالم السريِّ الغامض
للحشراتِ التي تهرس الوقت)

من هذا المقطع نؤكّد ما ذهبنا إليه قبل قليل في حالة التخبّط التي تلج الشاعر، فهو تقبع في داخله تماثيلُ معلّقةٌ "وهي تمثّل مفهوماً كوَّنه الشاعر من معتقدات وأفكارٍ هي بنتُ مجتمعه، فربما يكون بعضها صحيحاً وربما يكون خاطئاً، وهذا ما جعلها تتناوبُ تبعاً للموقف الذي هو أمامه، فهو حقاً يعتنق إحداها في لحظةٍ ما، ثم يتركها في لحظةٍ أخرى، وهي أيضاً تبعاً للموقف.

فاللغة في هذا المقطع كانت في السطر الأول موحية ومكثّفة مرمّزة....، ولكن ما تلبث حتى تترهل أمام الشاعر وتأخذه هي، وتستدرجه نحو مناطق لا يدركها هو نفسه، مما جعل النص في هذه اللحظة غارقاً في الإبهام والتعقيد، فنجد مسافة التوتر بعيدةً جداً لا يستطيعُ القارئ وإن ملك الثقافة أن يملأها، وهذا ما جعلني أستشهد بهذا المقطع،

فالتعليقُ يحيلُنا على ç الحبل ç وعلى شيء مُدلّى ç على سَقْفٍ عُلّق به هذا الحبل، وهذا كان له رابط معنوي تجلّى في لفظة

"داخلي" المقابلة لمكان التعليق الحقيقيّ "السقف"، فهو يصعد فوق هذه التماثيل المعلّقة ثم يترجل ....، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا "ما علاقة الانهماك المصطنع في العالم السريّ للحشرات التي تهرس الوقت بهذه التماثيل المعلقة في داخله"..؟ لذا نحن لا نريد أن نحمّلَ اللغة ما لا تطيقُه من تحليلٍ، وتأويلنا هو أن الشاعر ربما هنا فسح المجالَ للغة أن تأخذه وترك لها المبادرة، فاستفزّته على هذا النحو بدلاً أن يستفزَها هو.

ولكن الشاعر يعود للمبادرة ويمسكُ بزمام الأمور في المقطع الأخير، ويجعلها خادمةً لفكرته معبرةً عن قصده يقول:(٥)

(ما الذي كانَ أوّلاً على الماءَ
أنظرُ بعينِ الوجودِ المتشابح
في حَمَأ الخَلْق الجديد
تضاريسُ الجسدِ المتلاطم
وأوهاجُ المعاني المتفسّخةِ
والقاعُ البهيميّ المحتدم
في مِراح الوَجهِ القديمِ لأسطورة الماء)

فهذا المقطع يمثّل القمة التي تنتهك حرمة الوديان، فمن خلاله يصل الشاعر إلى حقيقة الغائب في مضمون الأشياء، يحدثنا عن الماء الذي رمز إلى الخصب وإلى التأصل وإلى حقيقة الوجود.

ويظهر تساؤلاته عبر أنساق بنيوية مترابطة تلخِّصُ مراحل الغموض القابعة في ذات كل إنسان.

فما قوله "ما الذي كان أولاً على الماء" إلا استفهاماً يوحي ويشي بفهمٍ عميقٍ لبنية الخلق وكيفية تكوّنه.

ثم يكمل النص إلى أن يصل إلى مبتغاه ألا وهو تكريس مفهوم الماء في حقيقة الوجود، ففي هذا النص تتكامل كل معالم الشعرية، فهو لم يَقُمْ بشحننا وتهيئنا ثم بعدها بتفريغ هذا الشحن، ولم يقم بعلاقات تضادٍ ومفاجأة، وهذا الأمر يجعل من الشعر عموماً وقصيدة النثر خصوصاً موضعاً للإعجاب والإثارة، فإقامة علاقات عادية بين المفردات وملؤها بمناخ شعريّ مفعمٍ بالرؤيا، هذا ما يجعل من قصيدة النثر أكثر إدهاشاً وحياةً، وهذا ما نراه قد حُقّقَ في هذا النص.

أما في ديوان شمس تبريز فتتوضح معالم كثيرة لهذه الشعرية، فعنوانها يحيلنا على قصيدة "شمس تبريز" لجلال الدين الرومي صاحب ديوان المثنوي، (٦) (وقد كتب هذا الديوان إثر حادثة أصابته، فبعد أن تنقل جلال الدين في البلدان كثيراً استقر أخيراً في "قوينة" الواقعة في تركيا، وأخذ يدرس فيها الفقه وعلوم الدين، وفي سنة ٦٤٢هـ قدم قونية من تبريز متصوفٌ وعالمٌ كبير هو شمس الدين التبريزي، وأحدث فيه تغيراً روحياً وفكرياً، جعل الرومي في نظم قصيدة شمس تبريز).

إذن هذه القصة تدخلنا إلى العتبة الأولى في النص، فالكاتب هو جلال الدين الرومي والشاعر يتحدث على لسانه يقول الشاعر في هذه القصيدة:(٧)

(أنا الحانُ يا شمسَ تبريز
لحني عتيقٌ
وآنيتي لا تدور على غير ذاتي في العاشقين)

هذا الابتداء يظهر لنا اعترافاً وهو مرتكز على:

أنا الحانُ+لحني عتيق+ آنيتي لا تدور على غير ذاتي = تقمص لصوت جلال الدين الرومي في قصيدته "عازف الصنج" التي يقول فيها: (٨)

(فهذه الشمسُ تنثر الحياة على الأرض
وهي في كل لحظة تفرغ وتمتلئ
فيا شمس المعنى انثري الروح، وأظهري معنًى جديداً لهذا العالم الهرم)

فالتقاطع واضح بين النصين فكلاهما ذكرا الشمس التي تمثل البصيرة، وركزا على

القدم فذكر سليطين اللحن العتيق، وذكر الرومي العالم الهرم.

فنلاحظ أن نص سليطين بدأت عباراته الثلاث "بالاسم" الذي ارتكز عليه الإخبار فالشاعر يخبر عن نفسه، ويعرّف شمس تبريز عليه وعلى سرِّه الذي يخفى، وابن عربي يقول: (٩) (الوجد يظهر خصوصاً في الإنسان عند سماعه الألحان فعند نزولها تمر الأفلاك، ولحركاتها نغمات طيبة مستلذة).

المصادر والمراجع والهوامش

١ ـ سليطين، وفيق ٢٠٠٨ ـ شقوق المعنى ـ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ط١ ـ ص.٩

٢ ـ المصدر نفسه ص.٩

٣ ـ المصدر نفسه ص.١٠

٤ ـ المصدر نفسه ص.١٤

٥ ـ المصدر نفسه ص.١٦

٦ ـ "بتصرف" مجلة المعرفة السورية تصدر عن وزارة الثقافة، العدد ٥٢٩، من مقال عازف الصنج لـ عبد الفتاح قلعه جي، ص.٢١٣

٧ ـ سليطين، وفيق ـ شقوق المعنى ص.٥٤

٨ ـ جلال الدين الرومي ـ ديوان المثنوي، ترجمة محمد عبد السلام الكفافي، بيروت ١٩٩٦ الأبيات (٢٢٢١... ٢٢٢٢).

٩ ــ أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت ط١ـ ١٩٩١ ـ ص١٠١.

q q

ليليت داخل الأسطورة ....خارج الجنة..

نادين باخص

نجح الذكر المهيمن في تشويه سمعة ليليت الأنثى، فألصق بها صفة خاطفة الأطفال، وهي (العين التي لا تنام). لكنها ما زالت حاضرة في الذاكرة الشعبية، برمزها الأشهر (كف اليد الذي تتوسطه عين)، والذي كثيراً ما يُرى معلقاً في السيارات والمنازل.

يضيء كتاب (ليليت والحركة النسوية الحديثة) للناقد حنا عبود، جوانب عدة من المتداول اليومي، ويقدم تأصيلاً له، كلمات وأغنيات وتعويذات شاع استخدامها في اللغة الدارجة، دون معرفة مصدرها.

ويقدم المعلومة الطريفة مصحوبة باستطرادات تتعلق بها، فمثلاً في حديثه عن معنى اسم (ليليت)، يقدم الباحث عبود أكثر من معلومة تجعل القارئ يحس بأنه وقع على شيء مفيد وطريف في آن، ليليت السومرية تعني الريح أو الهواء، والفارسية هي الزنبق بنوعيه الأبيض (الليلي)، والمائل للسواد (الليلك)، واسم (الليل) في العربية مستمد من ليليت، التي كانت ترعى الأطفال في الليل، أو تحضر لتحرسهم بناء على أدعية الأمهات لها. ورمز كف اليد الذي تتوسطه عين، ليس إلا رمزاً لهذه الربة التي كانت ترعى الأطفال بيديها، وتراقبهم بعينيها. أما تركيب (يا ليل يا عين) الذي ما زال إلى هذا اليوم يوظف في الأغنيات، ما هو إلا نداء الأمهات لربة المهد ليلاً في أثناء هدهدتهن للأطفال، حتى أن أسماء مثل (ليلى، وليال، ولولا)، كلها ترجع إلى اسم ليليت.

يفيد قارئ هذا الكتاب من الطريقة التي اعتمدها مؤلفه في قراءته للأسطورة، حيث يجتهد في التنقيب للعثور على إسقاطات واقعية، تفيد فهم أحداث ووقائع وعادات وتفاصيل يومية، سيما ما يتعلق بواقع المرأة، كما تكمن الإفادة في كونه يقدم آلية مجدية في استنباط المعنى الدفين للأسطورة عبر تحريرها (edit)، الأمر الذي صرح المؤلف في بداية الكتاب بأنه سيعمل عليه لجلاء الحقيقة الكامنة فيها.

هذه الآلية قد تساعد على إيجاد صيغة مقنعة لتفسير النصوص الأدبية في ضوء المنهج الأسطوري ـ غير المضبوط علمياً بعد ـ من تلك التي وظفت الأسطورة، وهذا ما تؤكده الدكتورة (لمياء باعشن) في بحثها حول المنهج الأسطوري حيث ترى أن "حركة النقد الأسطوري لم تفلح في بلورة ملامح منهجية خاصة به". وتكمن الفائدة في الإشارة الملحة التي بثها المؤلف إلى أهمية استنطاق الأسطورة، واستخراج المعنى الحياتي، لا الاكتفاء بالدهشة الجميلة التي بثها النص الأسطوري، والمتعة التي يحدثها في النفس.

يقع قارئ الكتاب على موسوعية متميزة في عرض المؤلف لعشرات الأساطير، ويتجلى تميز هذه الموسوعية في التقاطه "للمتيفات" المشتركة بين أساطير من أراضٍ عدة، وعرض الأساطير المشتركة بتلك "الموتيفات" بسلاسة، من ذلك، "موتيف" (البطن العاري)/ ص ١٤٨، حيث يذكر غير أسطورة ورد فيها هذا "الموتيف".

يريد حنا عبود أن يحرر حقيقة مهمة عبر سرده لأسطورة ليليت وتحليلها وفق معطيات الواقع الحالي، وهي أنه بالرغم من كل المحاولات التي قامت من أجل تشويه صورة المرأة وتهميشها، فقد ظلت أحد الأساسين اللذين يقوم الكون عليهما، يقول: "في كل آداب العالم لا توجد شخصية تشبه ليليت في نزوعها، وفي تمسكها بالنظام الذي يوفر الكرامة لها ولبنات جنسها. لم تهن ولم تفتر ولم تساوم. ظلت تطالب بنظام المساواة والحق والحرية، وما طرحته ليليت من شعارات، راحت البشرية طيلة تاريخها حتى هذه الساعة تحاول تحقيقه"/ ص ٤١.

قد يكون هذا صحيحاً، إلا أنه لا يمكن إنكار أن ليليت (الأسطورة) كانت متطرفة في نزوعها هذا، إذا ما تم قياسه على النزوع الطبيعي للمرأة، ذلك أنها رفضت البقاء في الجنة نفوراً من آدم ومن مطالبته إياها بالاضطجاع، في حين أنه ليس ظلماً لها كامرأة أن تفعل هذا، بالعكس إنه من الطبيعة الخاصة بها كأنثى، إلا أنه لا يمكن معاملة ليليت (الشخصية الأسطورية) على أنها متطرفة، لكن التطرف لا بد أنه ثابت على المرأة الواقعية التي تُسقط عليها ليليت الأسطورية.

ولا يخفى حرص حنا عبود على تأكيد فكرة أن هنالك صراعاً حقيقياً قائماً بين الذكورة والأنوثة منذ غابر الأزمان، حيث يتبادر إلى الذهن في أثناء القراءة السؤال الآتي: هل انحاز حنا عبود إلى ليليت المرأة، أم ليليت الأسطورة؟.

في الحقيقة ليس من السهل الفصل في هذا الموضوع، لأنه من الواضح أنه منحاز للمرأة ولقضيتها، يظهر ذلك في ولعه بـ (ليليت الأسطورة)، التي يحاول باستمرار أن يستخرج منها ما هو واقعي. يقول رابطاً بين ليليت الأسطورة والحركة النسوية بكاملها: "وحين ذكرت ليليت اسم الله، فإن ذلك يعني أنها استعادت القداسة، وصارت مقتدرة، حرة لا تخضع لأوامر الإذلال. وبذلك يكون المقدس قائماً في قلب [الحرية]، وهذا هو أساس كل حركة نسوية في العالم، سواء في التاريخ القديم أو في التاريخ الحديث والمعاصر. إنه استعادة المقدس. إنه الإمساك بالألوهية... أي الحرية". /ص ٥٤.

إنه يلهج بها، فهو يراها في كل شيء حوله، حتى أنه يجعل حضورها مقحماً في قصة بشارة الملاك للسيدة العذراء بأنها ستحبل وتلد ابناً تسميه يسوع، حيث رأى أن الجدوى من هذه المعجزة هو "خلق سلالة نظيفة، وبما أن البشر غارقون في الدنس والفساد ـ على حد قوله ـ فلا بد من استبدال هذا النسل بنسل ليليتي طاهر/ ص ٦٣.

في الواقع إن رؤية حنا عبود لمعجزة البشارة لا تخلو من طرافة المبدع، القادر على ارتجال تأويلات يجتلبها من جذوره الفكرية الضاربة عمقاً في تربة الأسطورة، والنص الكتابي بعهديه القديم والجديد. إلا أن سائلاً قد يسأل: ترى، إلى أي حد يمكن المزج بين الأسطورة والنص الكتابي، حيث يتم استحضار الأسطورة في استجلاء الحدث الكتابي (التوراتي أو الإنجيلي) وتفسيره؟.

وفي مسار حديثه عن الأصولية التي ترفض أن يكون للمرأة إرادتها المستقلة عن الرجل وحريتها الشخصية في اتخاذ القرارات/ ص ١١٢، يستشهد بقول الرسول بولس: "أيتها النساء اخضعن لرجالكن كما تخضع الكنيسة للمسيح"/ أفسس ٥: ٢٢، فهو هنا بالإضافة إلى تهمة الأصولية التي يرمي بولس الرسول بها، يفسر النص بشكل جائر. فإذا كان الاعتراض على الدين الذكوري الذي مارس سلطته القمعية على المرأة، فمن الضروري إذن التذكير أن هذا الدين الذي نسب إلى المسيحية، ليس إلا من صنع الطقس البعيد عن جوهر المسيحية، لأن المسيحية في أساسها ليست ديناً، وإنما بشارة استناداً إلى قول السيد المسيح لتلاميذه: "اذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الآب والابن والروح القدس" متى ٢٨: ١٩.

وحين يفسر حنا عبود قول بولس في

خضوع النساء لرجالهن على أنه ذلك الخضوع السلبي وغير المسوغ إنسانياً ولا طبيعياً، ينفي أن بولس تكلم بحكمة إلهية. إلا أن قول بولس المذكور هو قول مجتزأ، تتمته هي التي توضح أنه لم يكن أصولياً، ولا منحازاً للرجال، بقوله: "أيها الرجال أحبوا نساءكم كما أحب المسيح أيضاً الكنيسة وأسلم نفسه لأجلها... من يحب امرأته يحب نفسه"/ أفسس ٢٥: ٥، ٢٨. هذه الكلمات كفيلة بإثبات أن الخضوع الذي طالب بولس الرسول النساء به، ليس إلا خضوع الحب الإرادي، والذي لا يمت إلى الاستكانة أو انسحاق الإرادة بأية صلة، وما يؤكد إيجابية الخضوع الذي قال به بولس، هو قوله: "من يحب امرأته يحب نفسه"، فكيف لأحد أن يخضع لنفسه، وأن ينذل أمامها؟!.

حتى أن المرأة التي ترى في قول بولس هذا غبناً لها، تكون جاهلة لطبيعتها كأنثى، وهنا يتم استحضار نص من كتاب (خلف حجاب الأنوثة) للكاتبة كلاديس مطر تقول فيه: "إنني أشعر بالشفقة على الرجل العربي اليوم، فنادراً ما يتعثر [امرأة] ذات أنوثة متحققة، فخورة بها. إنه مضطر لأن يعجب باستقلاليتها ونضالها وهي تكافح في مدن الدخان والمجاملات وأن يملح إعجابه السطحي ببعض التصرفات التي تزيد من الفجوة بينهما، غير أنه في عمق ذاته لا يقوى على مخالفة ما أناطت به الطبيعة من وظائف خاصة القيادة!" ص ٤٠.

وقد يكون توظيف حنا عبود لقول بولس السابق منطقياً إذا ما قرئ في سياق حديثه عن ظلم السلطة الدينية لامرأة العصور الوسطى في أوروبا، فكثيراً ما يفسر النص الديني بما يلائم سلطة ما في فترة زمنية معينة، لذا كان من الضروري إيضاح أن قول بولس في أصله لم يأت ضد المرأة، وإنما فسر فيما بعد على هذا الأساس من قبل المستفيدين.

والحديث عن الصراع بين الذكورة والأنوثة يؤدي بالضرورة إلى فكرة مطالبة المرأة بمساواتها مع الرجل، التي تعد مشروعة بل واجبة إذا ما كانت مستندة إلى وعيها بطبيعتها الإنسانية المماثلة لطبيعة الرجل، وإدراكها بأن لها كامل الحق في الدراسة والعمل والإدارة والسياسة... لا من باب الانتصار عليه، بل لتحقيق معادلة الكون التي لا تكون صحيحة إلا بتكامل الرجل والمرأة، وهنا تأتي الإشكالية التي تدور في حلقتها كثير من النساء، حيث تصبح مطالبتهن بالمساواة مع الرجل من منبر الكره والعداء له، النقيض لمطالبة طبيعة الوجود بتكاملهما، تلك الطبيعة التي تقترح الانسجام والسلام بينهما. هذه الثنائية الضدية (المساواة/ التكامل)، هي التي تسوغ عدم شرعية مطالبة المرأة بالمساواة، المقترنة بالضرورة بحملات هجومية عنيفة على الرجل. ويليق في هذا السياق أن يذكر سفر نشيد الأنشاد الذي سمي بسفر الحب الإلهي، هذا النص الشعري الحواري الذي يدور فيه الكلام بين الملك سليمان وحبيبته شولميث، من ذلك قولها: "استيقظي يا ريح الشمال وتعالي يا ريح الجنوب، هبي على جنتي فتقطر أطيابها. ليأت حبيبي إلى جنته ويأكل ثمره النفيس" ٤: ١٦، فيجيبها: "قد دخلت جنتي يا أختي العروس. قطفت مري مع طيبي. أكلت شهدي مع عسلي. شربت خمري مع لبني" ٥: ١.

إنها لثنائية مذهلة محيرة: (أختي العروس). ربما ناداها بالأخت من باب أنه سيصونها تماماً مثلما تصان الأخت، وقد يكون القصد من هذه الكلمة هو المساواة بينهما من حيث كونهما روحاً إنسانية، أي من حيث كونها نظيراً له.

إن نظرية اكتمال المرأة بالرجل ليست بالنظرية الذكورية كما سمتها الكاتبة الأسترالية (جيرمين غرير) - كما يذكر كتاب (ليليت والحركة النسوية الحديثة) - بل هي نظرية منبثقة عن الطبيعة، فمثلما تطرح اكتمال المرأة بالرجل، كذلك تطرح اكتمال الرجل بالمرأة، وهنا قد يتشعب الحديث في أكثر من جهة، إذ إن هذه النظرية تذكر بأفكار وأقوال عدة، ومما يمكن استحضاره، ما جاء

في سفر أمثال: "من يجد زوجة يجد خيراً وينال رضى من الرب" ١٨: ٢٢، فالملاحظ أن هذا المثال يقدم وجود المرأة في حياة الرجل على أنه خير له، لا العكس. كذلك ينتهي سفر أمثال بإصحاح كامل عن المرأة الفاضلة، حيث جاء فيه: "امرأة فاضلة من يجدها لأن ثمنها يفوق اللآلئ. بها يثق قلب زوجها فلا يحتاج إلى غنيمة، تصنع له خيراً لا شراً كل أيام حياتها" ٣١: ١٠، ١١، ١٢.

وإذا ما تمت العودة إلى فكر حنا عبود في ما يخص الصراع بين الذكر والأنثى، وجدنا أن جوهر فكره ذاك كامن في تساؤله: "ما موقف هذين الطرفين، ومن أجل أي شيء يدور الصراع بينهما؟ هل من أجل السمو أم السيطرة؟" ص ١٥٤. إلا أن تساؤله ذاك لا يعدو أن يكون تساؤل العارف الذي تقصَّد صياغة ما يريد قوله عبر تساؤل كي يشد الانتباه إلى أهمية الإجابة التي ستأتي. وفعلاً تأتي الإجابة، حيث يقول: "إنه منافسة من أجل الترقي والسمو على الغرائز المدمرة. ولكن إذا كان يدور من أجل [حقوق] لهذا الطرف أو ذاك دون اعتبار للسمو الذي يجب أن ينتج من الصراع، فإنه سيظل صراعاً بعيداً عن التكامل" ص ١٥٤، ولا يخفى ما في هذا الفكر من تنور وموضوعية، تقود معتنقها إلى المساهمة بالنهوض بمجتمع إنساني منشود.

وبالرغم من أن ليليت ربة المهد، قد شوهت سمعتها بعد خضوع المجتمع لسيطرة الذكر، حيث تناقلت الأرض قصصها الكثيرة حول وقوفها على مفارق الطرق وإغوائها الرجال، وخطفها الأطفال أو خنقهم في المعهود، فقد ظلت ـ كما يفهم من كتاب (ليليت والحركة النسوية الحديثة) ـ حارسة الأطفال، وظل لقبها (العين التي لا تنام) على غرار ما جاء في المزمور المئة والحادي والعشرين (لا ينعس حافظك) ١٢١: ٣.

وظلت أغنيتها ـ كما يذكر حنا عبود ـ حية "لا تزال تتردد على أسماعنا كل يوم" ص ٧٢، من ذلك الأغنية التي صاغها الفلكلور مزيجاً من ليليت الربة الأصلية، الحنونة على الأطفال، وليليت المشوهة الشيطانة التي تخطف الأطفال متخفية بهيئة طائر، حيث تقول كلماتها:

"أنا الشوحة الخطافي، بخطف وبروح عل الغابي، أنا أمّن وبلمن، بعطين لحم كتافي".

والملاحظ أن هذه الكلمات صيغت بتناقض عجيب، فالشوحة هي نوع من الطيور، وهي مخيفة للأولاد لأنها تخطفهم، وعلى هذا يكون الشق الأول من الأغنية مخيف ويدل على كائنة شريرة تخطف الأولاد، وتذهب بهم إلى البراري تماماً كما قيل عن ليليت، لكن الشق الثاني سرعان ما يأتي ليناقض الأول وليظهر روح حنان طاغ حين تنب الخطافة أولئك الأولاد لها بقولها: "أنا أمّن"، لذا فمن حقها أن تلمهم، وتجعل لحمها قوتهم.

على هذه الأغنية، ما زالت الأمهات يهدهدن لأطفالهن عند النوم، وما زالت ليليت عبر حناجرهن تجهر بحقها في حضانة أطفالها.

مراجع:

*ليليت والحركة النسوية الحديثة، حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٧.

*خلف حجاب الأنوثة، كلاديس مطر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، دار ورد.

*المنهج الأسطوري، لمياء باعشن.

*الكتاب المقدس.

q q

حوار

حوار مع الكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة

أجراه: .... عبد الحكيم مرزوق

حوار مع
الكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة..

أجراه: عبد الحكيم مرزوق

المسرح الطفلي في سورية يمتلك خاصيات وجوده

مشكلة مسرح الأطفال تكمن في قلة المتخصصين والمبدعين وكثرة الفضوليين والمجربين

أصغيت إلى صوت الطفل في داخلي وعشقت براءته وعوالمه

الجميع مدعو للوقوف ضد الهجمة التي تريد أن تنال من عقيدتنا وعاداتنا وقيمنا وأصالتنا

التلقين عدو الفن، والمباشرة والإثارة نبض الفن وحياته

نال الأديب والكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة شهادة الدكتوراه في فلسفة الدراما اختصاص مسرح الأطفال Doctor of Philosophy Drama and theatre studies من جامعة KNIGHTS BRIDGE UNIVERSITY

والجدير ذكره إن رسالة الخواجة تتعلق بالقيم التربوية والأخلاقية بمسرح الأطفال في سورية وإن للمذكور تجربة مهمة في ميدان مسرح الطفل منذ السبعينيَّات فقد ألف أكثر من أربعين مسرحية للأطفال سواء أكان ذلك في مسرح الأطفال أم في المسرح المدرسي وقد عرضت مسرحياته في الوطن العربي وبعضها كان بحوث تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت وللأديب الخواجة أكثر من خمس عشرة مسرحية للكبار منها: شهيق الحلم، والظل البديل، والشبكة، وأكثر من عشرة كتب في الدراسات المسرحية منها: العرض والنص المسرحي في الإمارات، إشكالية التأصيل في المسرح العربي، ملامح الدراما في التراث الشعبي، محاور في المسرح...إلخ

وله كتب في العمل الموسوعي والتأريخ المسرحي من ذلك معجم المسرحيات السورية المعربة والمؤلفة من عام ١٨٦٠ ـ ١٩٩٠ ومن ذلك التأريخ للمسرح السوري حمص أنموذجاً من عام ١٨٦٠ ـ ١٩٨٥ وله حوالى أربعين قصة لأطفال منها:

السماء التي أمطرت ذهباً، وسيم يصعد إلى الفضاء، غريبة، جود والشمس، شطيرة البندورة، البائع الصغير، البطة المسكينة وغير ذلك.

وفي شعر الأطفال له مجموعتان شعريتان درب القمة ـ وسنابل الضياء وقد شارك الخواجة في مؤتمرات وندوات ومهرجانات تخص مسرح الكبار والصغار وأقام مختبرات مسرحية عدة، وحكم في

جوائز على مستوى الوطن العربي كما حكم في مهرجانات مسرحية كان آخرها مهرجان الكويت المسرحي عام ٢٠٠٧.

وساهم في تأسيس مجلات مهمة في دولة الإمارات منها الرافد والملتقى الأدبي، وشؤون ثقافية. ونال جوائز عديدة على مستوى الوطن العربي.

وبهذه المناسبة أجرينا معه هذا الحوار:

q نلت درجة دكتوراه الفلسفة PH.D في الدراما وعلوم المسرح من جامعة نايتش بريدج Knights Bridge University ما عنوان الرسالة؟ وما سبب الاختيار؟

q q عنوان رسالتي اليوم القيم التربوية والأخلاقية بمسرح الطفل في سورية من عام ١٩٧٥ ـ ٢٠٠٧. وهي دراسة سيميولوجية تحليلية لمسرح الطفل. أما عن سبب الاختيار فيعود إلى أن مسرح الطفل مسرح فتي بدأ ينضج بشكل واضح في الوطن العربي بين الستينيات والسبعينيات ويختلف التاريخ من قطر إلى آخر.

q ولماذا اخترت القطر العربي السوري؟

q q اخترت القطر العربي السوري لسهولة حصولي على المراجع، ولأنني عملت في هذا المسرح منذ السبعينيات وأرخت له وعندي الوثائق المناسبة. وهناك أمر لا بد من الإشارة إليه هو أن المسرح الطفلي في سورية يمتلك خاصيات وجوده وأن عدد الكتاب الذين كتبوا في هذا المجال وجودوا فيه لا بأس بهم ولهم دورهم الفعال في مسرح الطفل داخل سورية وخارجها.

q حدثنا عن أبواب رسالتك؟

q q تنقسم الرسالة إلى خمسة فصول ومقدمة تحدثت في المقدمة عن أهمية مسرح الطفل وأبعاد الرسالة وأسئلتها وحدودها، كما توقفت فيها عند الخصوصية الفنية والبيدا غوجية لمسرح الطفل وعند واقع الطفولة العربية وعلاقة التربية بالثقافة والفن ودور التربية في توجيه النمو.

أما عن فصول الرسالة:

فقد خصصت الفصل الأول للحديث عن مسرح الأطفال في سورية قبل الستينيات وبعدها، وشمل الحديث دراسة تاريخية وإضاءة على تجربة مسرح الطلائع وشواهد على تطور مسرح الطفل في سورية.

واهتم الفصل الثاني بالتوظيف الفني للقيم الأخلاقية والتربوية في المسرح الطفلي السوري.

وتحدث الفصل الثالث عن التوجه المباشر في توظيف القيم في هذا المسرح، وانفراد الفصل الرابع بنماذج تطبيقية لنصوص وعروض مسرحية طفلية، وشمل الفصل الخامس على تجربتي في مجال مسرح الطفل إضافة إلى الملحقات والنتائج والتوصيات.

q بعد هذا البحث والتقصي كيف توصف مسرح الطفل في سورية والوطن العربي؟ وإلى أي مدى تحس بضرورته؟

q q مسرح الطفل في سورية والوطن العربي مازال يجتهد لكي يحقق وجوده اللائق، وعلى الرغم من وجود تجارب مضيئة إلا أن غالب الأعمال ليس بالمستوى المطلوب، لأن مسرح الطفل يحتاج إلى مؤلف مبدع ومخرج موهوب ومشرف مختص بعلم التربية.. بمعنى آخر يحتاج هذا المسرح إلى تعاضد الجهود والاختصاصات لنجاحه.

q حدثنا عن مقاييس مسرح الطفل؟

q q يحتاج مسرح الطفل إلى مقاييس عليا في الفن والفكر، وهذه المقاييس تؤهله ليسير نحو التكامل الفني سواء أكان ذلك في الاتصال البصري أم الفكري أم السمعي.

وإذا قال بعضهم: إن مسرح الكبار مثل مسرح الصغار في تجسيد المقاييس العليا فإننا نؤكد الالتزام بهذه المقاييس لأنها مهمة جداً في مسرح الأطفال كما هي مهمة في مسرح

الكبار، فالطفل يمتلك قدرة فائقة وكبيرة على ردة الفعل والتعبير العاطفي والتأثر والتجاوب والاستيعاب والفهم...إلخ.

يقول موسى كولدبرغ وهو أحد أهم الذين تحدثوا في فطرية مسرح الطفل:

((المقاييس العليا مطلوبة في مسرح الأطفال، لأنها تعطي أثراً جمالياً أكبر من ذلك الذي تعطيه في مسرح الكبار...))

وبناء على ما تقدم فإن مسرحية الأطفال التي تتصل بالجدية والصدق الفني والإخلاص والأصالة هي التي تتبنى قيمها المؤثرة ومتعتها الجميلة، وكلما طال الزيف أورادها ابتعدت عن التأثير والإقناع.

وهذا يعني أيضاً أن مسرحية الأطفال التي تهدف إلى تلبية متطلبات الطفل لن تكون مصدراً من مصادر قيمه وثقافته ومعرفته إلا إذا خضعت للفن الآسر الذي يحبه ويقنعه في أن معاً.

q ما موقع اللغة في النص المسرحي الطفلي؟ ومتى تحقق فيه صفات الاستخدام المبدع؟

q q اللغة كما هو معروف إدارة التوصيل في المسرح، وعندما يستطيع الكاتب معرفة اللغة التي تناسب جمهور الأطفال بأعمارهم المختلفة، فإنه ينجح في تحقيق التواصل المطلوب.. تلي هذه المرحلة مرحلة الإبداع في استخدام اللغة، وهي مرحلة تجمع بين العفوية والقصدية غير المباشرة وغير الفجة أيضاً، فهي يجب أن تتناسب مع مقدرته التحليلية، والتصويرية والتخيلية، وإن أي انحراف أو مبالغة يعني السقوط وعدم النجاح، وهنا تكمن الصعوبة في تحقيق هذا التوازن: ابتكار وتلوين، وإبداع، وخيال، وإثارة وتوصيل..

وكل ما ذكر يشكل وحدة منسجمة تتناسب ومستوى التفكير عند الطفل.

q كيف يحقق مسرح الطفل مهمته التربوية؟

q q بدأ المسرح الطفلي في سورية وأكثر البلدان العربية توجيهياً مباشراً، لكن تطورات كثيرة طرأت على هذا المسرح أهمها: الابتعاد عن المباشرة في تلقين الأفكار واعتماد الإثارة والمتعة كأساس في عرض أية مسرحية أو تأليف أي نص مسرحي، مما تقدم نشير إلى أن المسرح الطفلي لا يحقق مهماته التربوية إلاّ إذا أولى الإثارة والمتعة واللعب والصراع أهمية كبيرة وجعلها متساوية مع الأفكار في تأليف النص وفي العرض أيضاً لأن التلقين عدو الفن والمباشرة والإثارة نبض الفن وحياته.

وماذا عن الخيال والإفراط في استخدامه في المسرح؟

أما عن الخيال والإفراط في استخدامه في مسرح الطفل فهذه قضية هامة حقاً، إذ يعتقد الكثير من كتاب مسرح الطفل أنه بمجرد أن يستخدم الخيال فإنه يحقق بذلك الإثارة والإقناع.. إن الإفراط في استخدام الخيال يعكس الآية تماماً إذ عندما يشعر الطفل أن الكاتب يضحك عليه يغادر العرض ويرفضه بإصرار، وأعتقد أن الحذر في استخدام الخيال ضروري وحتى نعرف نسبة استخدام الخيال ومقداره يجب أن نعرف لمن نتوجه، كما إن الابتعاد عن الواقع في رأيي يعد خطأ كبيراً، إذ يجب أن تحوي أية مسرحية مهما اعتمدت على الخيال على شيء من الواقع لأننا إذا عودنا الطفل على الخيال أبعدناه عن الواقعية، ولسوف يصطدم بهذا الواقع في أقرب وقت ممكن وعندها يحدث الانفصال الذي يؤدي إلى إشكالات لا حصر لها.

في مسرحيتي "القاضي الصغير" مزجت بين الخيال والواقع، وناقشت موضوعات حارة في الواقع من مثل: الغش، الخداع، الكذب، التهريب..إلخ وهي موضوعات يمكن أن تقدم لمسرح الكبار.. عرضتها على الطفل بأسلوب بسيط يتناسب مع مداركه وأفكاره، وقد حققت المسرحية نجاحاً..

إننا عندما نقدم خيالاً بعيداً عن المعقول، فإنه أي الكاتب يهزأ من الطفل وقد حاورت أطفالاً كثراً في هذا الموضوع فأكدوا صحة ما أطرحه وموجز القول: الوعي والدقة في التعامل مع الطفل أساس كل عمل ناجح.

q ما الموضوعات الفاعلة والمؤثرة في بناء شخصية الطفل؟

q q من المتفق عليه والمعروف بأن دور الفن لا يقل أهمية عن بقية الأدوار الأخرى في العملية التعليمية والتربوية والمعرفية.

والمسرح من الفنون الحضارية الرائعة التي تؤثر في المتلقي تأثيراً قوياً، ولهذا فهو فن جميل وشامل لأنه ممتع وفوائده كبيرة ومتنوعة..

فالدراما تعالج بعض السلوكيات الخاطئة مثل الكذب والجبن والخوف والسلوك العدواني.

والدراما تعالج علاقة الأطفال بالكبار وببعضهم أيضاً، وبناء على ذلك فإن الاستفادة من المسرح في المجالات الآنفة الذكر وفي بناء فرد قادر على العطاء من جهة، ومواجهة الصعاب من جهة أخرى غدا ضرورة لازمة، وهذا لا يتحقق إلا إذا هيئ لهذا الفن كتاب مسرحيون قادرون على العطاء النوعي المتميز.

إنني أؤمن بقدرة فن المسرح على تنمية الطفل وإثراء خياله وإغناء فكره، ولكن هذا لا يتحقق عندما تطرح موضوعات تافهة أو نقدم أفكارنا عبر مسرحيات هزيلة غير قادرة على الحياة أو إقناع الطفل المتلقي لأن مسرح الطفل يحتاج إلى قدرات استثنائية في اقتناص الأفكار والموضوعات التي تناسب الطفل وتقنعه خاصة ونحن نعيش في عصر استطاع فيه الطفل أن يتعرف إلى أجهزة وتقنيات كثيرة وخارقة.

إن الموضوعات التي تسهم في تنمية الطفل هي الموضوعات التي تطرح أسئلة حياته وتناقش ما يفكر به وما يتعلق بواقعه وآلامه وآماله والتي تشده وتجعله يفكر بما حوله.

إن أطفال هذا العصر يتعرضون لمؤثرات خارجية عديدة بسبب حركة التغير الاجتماعي المتسارعة والحروب والكوارث والاقتصاد الذي يخضع إلى انكسارات وتوترات متتابعة، كل ما تقدم له واقعه وأثره في الطفل، وعلى المسرح أن يستمد من هذا الواقع الصعب والمغاير أفكاراً أو حكايات من أجل الدراما المتفوقة المفعمة بالحياة واللعب والمرح والحبور والغناء والرقص من جهة، والمليئة بالفن والإدهاش والقيم والأفكار الإيجابية من جهة أخرى.

المسرح يقدم الحكاية الجميلة وينقل المعرفة والعلم والتربية والصراع بين الخير والشر من جهة أخرى، لأن الحوار وعاء ثقافي للاتصال بالأطفال، هذا عدا عن الإيمان والحركة والغناء والشعر وغير ذلك من عناصر تتضمنها المسرحية وتؤثر بالطفل الذي يتفاعل معها بفرح وتقدير.

وبالعودة إلى السؤال: إن الموضوعات التي تهم في تنمية الطفل هي الموضوعات الفنية والحكايات الشعبية ذات الصفات المتميزة والمتفردة والمضيء من التراث عامة وحكايات الطفولة والأساطير والمشكلات الواقعية المعاصرة، والخيال العلمي الذي يرصد مخترعات الواقع وما يمكن أن يحدث في المستقبل، مع ضرورة الاهتمام بالحركة واللعب والمرح والخيال والجمال والموسيقا والرقص والشعر وغير ذلك من أمور تغني الموضوعات وتجعله مستساغاً لدى الطفل. إن عصرنا المليء بالتعقيدات والمخترعات يدعونا إلى التركيز على ضرورة تقديم موضوعات ذات صفات متميزة تدعم وعي الطفل وتجعله ينحاز إلى الدراما بسبب وسائل الإغناء في الموضوع المطروح وبسبب ما

يتضمنه هذا الموضوع من أفكار وفنيات فائقة بعيداً عن مناخات الشعاراتية والوعظ والإرشاد والخطابية المفرطة.

q ما المقترحات التي تقدمها لمهرجان مسرح الطفل في أية دولة عربية؟

q q أنا أنحاز لمهرجانات مسرح الطفل وأحبذها، لكن هذه المهرجانات مشروطة كما أرى بشروط أذكر أهمها:

١ ـ أن تكون عروض المهرجان على مستوى من الجودة يؤهلها للعرض ومشاهدة جمهور الأطفال لها.

٢ ـ أن يصاحب المهرجان ندوات فكرية تتضمن محاور تخص مسرح الطفل.

٣ ـ أن يعرض عرض أو أكثر على هامش المهرجان من دولة عربية أو أجنبية لديها خبرة عميقة في مسرح الطفل.

٤ ـ أن يدعى للمهرجانات المبدعون الحقيقيون في مجال مسرح الطفل.

٥ ـ أن يصاحب المهرجانات إصدارات تخص مسرح الطفل سواء أكان ذلك في الإبداع أم في الدراسات، وأن تقام مسابقة في هذه المناسبة.

٦ ـ أن نعمم العروض الناجحة على الأطفال أينما كانوا.

٧ ـ أن يعتمد مبدأ الريبورتوار بحيث تستمر عروض الأطفال قائمة على مدى العام وحتى انطلاق المهرجان في العام الذي يليه.

إن هذه الشروط وغيرها تعمق الهدف من قيام مهرجان مسرحي للطفل وتفسح المجال للمعنيين لكي يهتموا به ويصروا على استمراره.

q ما موقع مسرح الطفل في الوطن العربي؟

q q مسرح الطفل في الوطن العربي يحتاج إلى دعم مؤسسي يستند إلى برامج ومنهجية واستراتيجية، وإذا كانت بعض عروض مسرح الطفل جيدة ولافتة، فإن هذه العروض نتاج إبداعات فردية سرعان ما يخبو ألقها بسبب عدم الدعم وعدم التشجيع.

على الرغم من وجود مهرجانات تخص مسرح الطفل في بعض الأقطار العربية، وعلى الرغم من تقديم بعض الفرق المسرحية عروضاً مسرحية تخص الطفل، فإن سلبيات كثيرة تطال هذه العروض سواء من حيث تأليف النص أم القراءة الإخراجية أم غير ذلك، المشكلة في مسرح الطفل تكمن في قلة المتخصصين والمبدعين وكثرة المتنطعين والفضوليين والمجربين.

مع أن هذا المسرح لا يقبل أحداً من هؤلاء، لأن مسرح الطفل يحتاج بالتأكيد إلى المخلصين الذين يعملون بهذا المسرح مستندين في ذلك على المعرفة والخبرة والعلم وهؤلاء قلة، ولكنهم باعتقادي قادرون على إثبات وجودهم ودحض هؤلاء الذين يريدون تشويه وجه هذا الفن أو استغلاله تجارياً.

إن مسرح الطفل مسرح صعب وفن يحتاج إلى المبدعين التربويين وعلماء النفس والمتخصصين وعندما نتبنى ذلك فإننا نسير بخطى ثابتة باتجاه دفع مسيرة هذا المسرح إلى الأمام خاصة وأن القاصي والداني بات يدرك أهمية هذا المسرح في بناء شخصية طفل المستقبل وفكره وإثراء مخيلته.

q ما التوصيات التي تضمنتها الرسالة؟

q q أوجز لك التوصيات بما يلي:

١ ـ الدعوة إلى مسرح يلائم الأطفال ومحددات نموهم، وحاجاتهم السيكلوجية، يشد انتباههم، ويسعدهم، ويجيبهم بالحوار والاستقراء والاستطلاع وينمي فيهم المحاكمة والذوق الفني والحس الجمالي، ويعالج قضاياهم، ويثقفهم، ويثري قاموسهم اللغوي، ويرسخ فيهم القيم التربوية والأخلاقية، ويرتقي بمستوى وعيهم.

٢ ـ العمل على بناء مراكز وقصور ثقافية للأطفال تتضمن مسارح حديثة وقاعات

لرعاية المواهب.

٣ ـ توجيه كتاب مسرح الطفل للاهتمام بموضوعات الخيال العلمي والبيئة والصحة العامة.

٤ ـ إنشاء روابط وجمعيات تحت مظلة أصدقاء الطفولة غايتها دعم مسرح الأطفال.

٥ ـ اعتماد المسرح المدرسي ومنه المرتجل وسيلة إيضاح لتعميق فهم المناهج والاستفادة من علماء النفس والتربويين والمختصين في ذلك.

٦ ـ تخصيص مساق متكامل في المعاهد والأكاديميات السورية لتدريس مسرح الطفل وإعداد كوادره، وتوجيه وسائل الإعلام بأنواعها لدعم هذا المسرح.

٧ ـ العمل على توثيق تاريخ مسرح الطفل في سورية لما في ذلك من أهمية قصوى باعتبار أن مسرحيات كثيرة ما تزال مخطوطة أو أنها عرضت ولم توثق.

٨ ـ إقامة مسابقات نوعية تحفز المخرج والمؤلف والممثل والكادر الفني وتطوير مهرجانات مسرح الأطفال في سورية باعتبار أن ذلك يؤثر إيجاباً في النهوض بهذا المسرح.

q ارتبط اسمك بمسرح الطفل، وقدمت تجارب مميزة على هذا الصعيد، لماذا مسرح الطفل؟ وكيف ترى المسافة بين الكتابة للأطفال والكتابة للكبار؟

q q عشقت هذا الفن لأسباب عديدة أذكر منها:

١ ـ تشجيع أساتذتي لي في المرحلة الابتدائية وحصولي على جائزة أفضل ممثل على مستوى المدينة عن مسرحية (ثورة حمص) التي ألفها محمود الملوحي، وقد استطعت من خلال دوري في هذه المسرحية أن أشد الجمهور إلى خشبة المسرح، وأؤثر في مشاعره حتى إن خيرو الشهلا أحد أبطال ثورة حمص حيث كنت أؤدي دور والدته التي حرضته على الانخراط بالثورة وقتل المتصرف ضمَّني إلى صدره وقال لي: لقد أبكيتني يا بني.

٢ ـ تشجيع أسرتي لي فقد كان أخي الكبير عبد الخالق ممثلاً مبدعاً ويعي أهمية المسرح، ثم جاء أخي دريد الذي يكبرني بخمس سنوات وبذر في عقلي الوعي بأهمية هذا المسرح حيث كنا نرتجل أنا وإخواتي بإشرافه بعض المشاهد في ساحة الدار، وكان يقدم لنا الملاحظات، ويتدرب على الماكياج من خلال تنفيذه علينا.

٣ ـ بعد أن أنهيت دراستي الجامعية أدركت أهمية مسرح الطفل وتكرس هذا الإدراك وتعمق بعد أن عملت مدرساً في ثانويات سورية.

٤ ـ ولكم كانت سعادتي كبيرة عندما تلمست أثر المسرح في توصيل المعلومات وبناء شخصية الطفل، ولهذا اندفعت أدرس مسرح الطفل وألتصق بالخشبة من أجله وأكتب مسرحيات تنطلق من تراكم الخبرة حتى قررت أخيراً أن تكون شهادتي في الدكتوراه في مسرح الطفل. المسرح فن عظيم وأثره كبير في الجيل ومن الضرورة أن نهتم بهذا الفن الذي يسهم إسهاماً كبيراً في درء التلوث الثقافي عن أطفالنا.

لقد أصغيت إلى صوت الطفل في داخلي وعشقت براءته وعوالمه ووصلت إلى نتيجة مفادها: إننا نتحمل مسؤولية ثقافة الطفل وبناء شخصيته وتوجيه سلوكه، وإذا ما كنا على قدر المسؤولية نكون قد قدمنا خدمة جليلة لجيل المستقبل والوطن.

وفي المرحلة الأولى من الشباب أدركت صدق توجهي وسلامة تفكيري خاصة عندما قرأت حياة استريد ليند جرين التي ولدت في مدينة فيمربي في منطقة سمولاند التابعة إلى ستوكهولهم التي بدأت الكتابة للأطفال عام ١٩٤١ بتشجيع من الحب الصافي للطفولة، وقد نالت قصة (حكاية بيبي ذات الجوارب الطويلة) شهرة عالمية كبيرة وقد كانت تقول

عن شخصياتها في القصة:

(من ينظر بعين الكبار إلى شخصياتي فلن يتقلبهم، ومن ينظر إليهم بعين الطفل نفسه فلسوف يعجب بهم حتماً).

أما عن المسافة بين الكتابة للأطفال والكتابة للكبار فهي مسافة واضحة وفارقة، ففي الموضوع مثلاً ما نقدر للصغار أبسط ويتلاءم مع تفكيرهم وهناك موضوعات لا يجوز تقديمها للأطفال من مثل الجرائم والقتل وسفك الدماء والسرقات وغير ذلك..

ولا بد لنا في مسرح الطفل أن نصغي إلى دواخلنا، وكيف كنا ننظر إلى الكبار، وكيف كنا نحلم أن نصبح كباراً وأقوياء، وأن نمتلك حريتنا في الدفاع عما نريد وعما نرغب.. نحب من يحبنا.. ونمتثل لأوامر ونصائح نعتمد اللعب أساساً في توصيل المعلومات والتواصل مع جمهور الأطفال. ونركز في هذا المسرح على الغناء والإمتاع ونختار الشخصيات المحببة المكسوة لحماً ودماً، والتي تتقارب مع طموحاتنا وأفكار الأطفال وتطرح ما يريدون.

وقد يلتقي مسرح الكبار مع مسرح الصغار بالشروط الفنية والمتعة البصرية، وهنا أشير إلى أن المسرح الرمزي والمسرح الشرطي قد يكونان غير مفهومين لجمهور الأطفال.

وإذا كان بعضهم يدعي - عن معرفة ووعي أو عدم معرفة ووعي - بأن المسرح يجب أن يكون للأسرة كلها كباراً وصغاراً، فإننا نقول: إن هذه الدعوة غير مسوغة علمياً، لأن الكبير يصحب الصغير إلى المسرح من أجل الصغير وليس من أجله.

q أي مسرح تنشد بعد تجربة تتجاوز ثلاثة عقود؟

q q المسرح الذي يمزج بين الفكر والمتعة، والمسرح الذي يستخدم الوسائل الخلاقة التي تفيد الجماهير وتشدها إلى هذا الفن، المسرح الذي يخدم الإنسان بماضيه وحاضره ومستقبله، والذي يسهم في بناء الحضارة وبناء الإنسان وتخليصه من الشرور والفساد والظلم والعتمة، المسرح الذي يكون ضوء النور وصديق الشمس وعاشق القمر...إلخ.

q معرفتك بالمسرح الخليجي واسعة من خلال مشاركة ومتابعة وكتابة تقارب العقدين.. حدثنا عن هذا المسرح؟

q q المسرح الخليجي يتقدم باستمرار ومن أسباب عثراته أنه بالغ بالدوران في فلك التراث، وعلى الرغم من إيماني الكبير بالتراث إلا أن توظيفه في المسرح يحتاج إلى رؤية من جهة، كما إن تكرار أفكاره دون رؤية يفرغ قيمته، وهذا لا يعني بأن المسرح الخليجي خالٍ من العروض الجيدة التي تطرقت للتراث، كما لا يعني بأن عروضاً مسرحية خليجية تفوقت، إن الذي نعنيه هو أنه من أجل تحقيق المزيد من التقدم والازدهار لا بد من أشرعة النوافذ على المؤلفين المسرحيين والمخرجين العرب والأجانب، كما لا بد من مناقشة الواقع وإفساح المجال للنقد الجاد لكي يأخذ دوره. وفي ذلك مصلحة حقيقية للمسرح الخليجي.

q ما المسرحيات التي تذكر أنك اشتركت فيها وتعتقد بأهميتها في إطار حركة المسرح في حمص؟

q q مثلت في عدد كبير من المسرحيات وأعترف بأنني لم أقبل بدور لا أعتقد بأهميته وأهم هذه المسرحيات: ثورة حمص - اليتيم - ولادة - الجدران القرمزية...إلخ.

q بعد ذلك كيف حدثت النقلة من الممارسة (تمثيل) إلى التأليف المسرحي والإبداع بهذا الفن؟

q q في عام ١٩٦٩ دخلت الجامعة وتوقفت عن التمثيل مرغماً، لكن هذا لم

يمنعني من مشاهدة العروض المسرحية، والحنين إلى الهواية التي أحببتها..

وتتالى السنون فأعود إلى الاستقرار في مدينتي حمص عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف بعد أن عينت مدرساً لمادة اللغة العربية فيها.. ومن ذلك الحين شرعت أفكر بمشاريع تخدم هذا الفن فضلاً عن الإبداع فيه، ذلك لأن جيل الرواد رحل آخذاً معه ذكريات المسرح الأولى، كما إن النوادي أغلقت أبوابها أو اندمج بعضها ببعض، وتفرغت لشؤون الحياة كوكبة من الممثلين الذين كان لهم دور فعال في التأسيس.. كل ذلك دفعني للتأريخ لهذه الحركة الثرة في مدينة ابن الوليد، ولم تعط حقها في الكتب التي تحدثت عن المسرح السوري.. وهنا لا أخفيك سراً بأنني كنت وجلاً من التصدي لمثل هذا المشروع الصعب، وكثيراً ما كنت أفكر بالتراجع لأن مثل هذا العمل يحتاج إلى وقت مديد، ومنذ ذلك الحين بدأت الكتابة عن المسرح على صعيد التاريخ والنقد والإبداع ولم تمض خمس سنوات حتى ظهر الكتاب (حركة المسرح في حمص) وقد لقي اهتماماً من الباحثين والدارسين وكتبت عنه دراسات كثيرة، ولا يزال حتى الآن مرجعاً أساسياً لكل من يريد الحديث عن حركة المسرح بحمص خاصة، وسورية عامة.

q حدثنا عن مؤلفاتك وآخر كتاب ألفته؟

q q آخر كتاب ألفته هو ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي أما عن كتبي فاسمح لي أن أوجز بما يأتي:

١ ـ في الدراسات: كتبت أكثر من خمسة عشر كتاباً كان آخرها: مقاربات مسرحية ـ الكتابة بحبر المسرح ـ إيقاعات مسرحية ـ إشكاليات التأصيل في المسرح العربي.

٢ ـ في مسرح الكبار: كتبت أكثر من خمس عشرة مسرحية كان آخرها الظل والبديل ـ الطرق صعوداً ـ مرافعات محمود البطال.

٣ ـ في مسرح الصغار: لي أكثر من أربعين مسرحية منها: القاضي الصغير ـ الكنز ـ عودة ورد ـ كرات النار ـ أبو ليرة ـ الفرسان الثلاثة ـ القطة السوداء.

٤ ـ في قصة الطفل: لي أكثر من خمسين قصة منها: وسيم يصعد إلى الفضاء ـ السماء التي أمطرت ذهباً ـ شطيرة البندورة ـ إن لنفسك عليك حقاً ـ البائع الصغير ـ غريبة.

٥ ـ في شعر الأطفال: لي مجموعتان شعريتان: درب القمة ـ سنابل الضياء.

٦ ـ في شعر الكبار: أماه كيف تركت طفل الياسمين.

q كيف يمكننا خلق جيل يهتم بالقيم ويعدّها أساسية في حياته؟

q q هذا سؤال كبير تشترك فيه مؤسسات كثيرة: الثقافة التعليمية والدينية والإبداعية و...إلخ ولكل دوره في بناء فكر الطفل وشخصيته.

فللبيت دوره وللمدرسة دورها وللمجتمع دوره وللإبداع دوره.. وعندما يتمثل الطفل ما نلقنه إياه ويقنع به باعتبار الكبير قدوته، فإننا نحقق الهدف الذي ننشده.

إن طفل اليوم متمسك بقيمه التربوية والأخلاقية وهو يعي ما يدور حوله، وإذا كانت بعض المخترعات الحديثة والوسائل الأخرى تحاول تشويه فكره وسلوكه، فإن دور الجميع بلا استثناء الوقوف ضد الهجمة التي تريد أن تنال من عقيدتنا وعاداتنا وقيمنا وأصالتنا.

q ما علاقة المسرح بالتربية؟

q q إن خصوصية المسرح تفرض علاقة نوعية بينه وبين التربية ويؤكد ذلك روجي ديلديم فيقول: "ويعتبر النشاط المسرحي استراتيجية ووساطة بين المسرح والطفل، فلتطوير مسرح إبداعي، وتجاوز الأنماط المعتادة للتعبير الدرامي، لا بد من تكثيف العمل المسرحي ومداومته بإشراك

الجميع.. لأنه آن الأوان لكي يعي كل من المسرح والمدرسة أنهما يكمل أحدهما الآخر، ومن ثمة فهما يسعيان معاً لخدمة التلاميذ وإفادتهم"

إن النشاط المسرحي يفسح المجال للطفل لكي يتكيف مع النماذج السلوكية المستخدمة، فالمسرح يحاكي أنماطاً واقعية ونماذج سلوكية معينة، وبهذا يغدو المسرح وسيلة لتحقيق أهداف التربية.

لهذا أرى بأن فن المسرح له علاقة وشيجة بتربية الأطفال ونموهم ونضجهم فضلاً عن إسهامه في تفتيق إبداعهم، وبناء شخصيتهم، وتمكينهم من فهم العالم والناس، وإغناء تجاربهم وإثراء خيالهم.. فالمسرح يغني بصرهم وبصيرتهم، ويطرح أسئلة حياتية ذات أهمية، وبناء على ما تقدم لا بد من إعطاء موضوع مسرحة المناهج أهمية، كما لا بد من طرح موضوعات التوعية والتوجيه عن طريق المسرح شريطة الابتعاد عن المباشرة.

مما تقدم نجد أن هناك علاقة تناغم وانسجام بين فن المسرح وعلوم التربية، وهذا الرأي أكده الكثيرون في العالم مثال ذلك ما قاله أ.ف. النجتون: "إن فن الدراما قد تكون له كل القيم المذكورة سابقاً بالإضافة إلى قيم أخرى خاصة به".

q نرجو أن توجز لنا سمات المسرحية الطفلية الجيدة؟

q q يمكن أن أوجز سمات المسرحية الطفلية الجيدة بالنقاط التالية:

١ - أن تكون ذات موضوع مبتكر ومدهش وجديد.

٢ - ألا يتجاوز عرضها الـ (٤٥) دقيقة.

٣ - أن يناسب موضوعها الأطفال.

٤ - أن يكن الحوار قصيراً ومكثفاً ويفجر الأحداث.

٥ - أن يكون الصراع قوياً.

٦ - أن تتضمن اللعب والحركة والإثارة والمتعة.

٧ - أن تتضمن هدفاً أعلى وقيماً نابعة من الحدث.

٨ - أن تكون موجهة لفئة عمرية محددة.

q وما رأيك بالأنسنة في مسرح الأطفال؟

q q ليس مهماً أن تكون المسرحية على ألسنة الحيوانات أو لا تكون المهم أن تحمل المسرحية السمات التي ذكرتها في السؤال السابق، وأضيف هنا إلى موضوع مهم إن تحديد الفئة العمرية مهم، ولكن الذكاء الفائض والوعي قد يكسر حاجز الفئة العمرية وهؤلاء الأطفال يبقون قلة، ولهذا نقول لا توجد حدود قطعية في الفئات العمرية لأن بعض الأطفال يتجاوزون مرحلتهم العمرية إلى مرحلة أعلى بسبب ذكائهم.

q وماذا عن مسرح الأسرة؟

q q لا أعتقد بأن مسرح الأسرة مصطلح دقيق لأن الكبير لا يمكن أن يتفاعل مع أفكار تتوجه إلى أطفال، والعكس صحيح أيضاً، فكيف نعرض مسرحية تقنع الكبار والصغار وتدهشهم وتعجبهم وتدغدغ أحلامهم ومشاعرهم وتحرك نبضهم؟؟!!

q هل لديك مقترحات من أجل تقدم أدب الأطفال وازدهاره؟

q q ١ - وضع خطط وبرامج لأدب الأطفال.

٢ - دعم المؤسسات الثقافية لأدب الأطفال.

٣ - إيجاد صندوق للطفولة.

٤ - تشجيع دور النشر الخاصة لطباعة أدب الأطفال.

٥ - تشجيع كتاب أدب الأطفال من خلال:

أ - الجوائز.

ب ـ الدعم المادي والمعنوي.

جـ ـ طباعة نتاجات أدب الأطفال.

د ـ إيجاد مختبرات وورشات عمل.

هـ ـ تدريس أدب الأطفال في المدارس والجامعات.

٦ ـ تفعيل دور الإعلام في نشر أدب الأطفال.

٧ ـ الإكثار من الجوائز والمسابقات التي تخص أدب الأطفال.

٨ ـ دفع عجلة النقد لكي يواكب أدب الأطفال.

٩ ـ الوقوف ضد النتاجات السخيفة والتافهة والساذجة التي تشوه فكر طفلنا العربي وعقيدته وسلوكه.

q q

لوحة الغلاف بعنوان (السير في منتصف الليل)

للفنان أيمن ناصر

- فنان تشكيلي وروائي.
- مواليد الرقة ١٩٥٨.
- درس في دار المعلمين في اللاذقية (أهلية التعليم).
- درس في جامعة حلب ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية.
- عضو نقابة الفنون الجميلة في سورية.
- عضو اتحاد الفنانين التشكيليين العرب.
- عضو مؤسس لتجمع فناني الرقة.
- عضو مؤسس لجمعية ماري للثقافة والفنون في الرقة.
- مشارك في معارض وزارة الثقافة ومعارض نقابة الفنون الجميلة السنوية.
- حائز على المرتبة الأولى في أكثر من مسابقة للنحت على مستوى القطر لاختيار نصب تذكارية.
- له أعمال موزعة في ساحات وحدائق مدينة الرقة وبعض المدن السورية.
- درَّس الفن والنحت في مركز الفنون التشكيلية، وفي معهد الفنون النسوية وفي معهد إعداد المدرسين في الرقة، وفي مدينة صنعاء، وفي حوث في اليمن.
- متفرغ حالياً للعمل الفني والأدبي، ويدير محترَفاً خاصاً بالفن في مدينة الرقة.
- حصل على جائزة ثابت بن قرة الحراني في القصة القصيرة.
- صدرت له رواية (اللحاف ـ تسعة أيام في حوث) عن اتحاد الكتاب العرب.